

Brendel





GRUNDZÜGE

DER

GESCHICHTE DER MUSIK

VON

FRANZ BRENDEL.

FÜNFTE VERMEHRTE AUFLAGE.

EINGEFÜHRT BEI DEN CONSERVATORIEN DER MUSIK ZU LEIPZIG UND PRAG.

LEIPZIG,
VERLAG VON HEINRICH MATTHES (E. O. SCHURMANN).
1861.

GRUNDZÜGE

DER

GESCHICHTE DER MUSIK

VON

FRANZ BRENDEL.

FÜNFTE VERMEHRTE AUFLAGE.

EINGEFÜHRT BEI DEN CONSERVATORIEN DER MUSIK ZU LEIPZIG UND PRAG.

LEIPZIG,
VERLAG VON HEINRICH MATTHES (E. O. SCHURMANN).
1861.

Herrn

C. Schleinitz

Director des Conservatoriums zu Leipzig

und

Herrn

J. F. Kittl

Director des Conservatoriums zu Prag

der Verfasser.

Grundzüge

der

Geschichte der Musik.

Einleitung.

Denselben Werth, den die allgemeine Geschichte, die Welt- und Culturgeschichte für den Gebildeten hat, besitzt die Kunstgeschichte für den Musiker. Wie jene hinführt zu einem bewussteren Erfassen der jedesmaligen Zeit, wie dieselbe den Standpunct begreifen lehrt, auf dem der Einzelne sich befindet, und durch diese bewusste Orientirung den Gebildeten erst zu dem macht, was er ist, so befreit auch die Kunstgeschichte den Künstler von einem blos instinctartigen Erfassen seiner Aufgaben, und setzt ihn in den Stand, selbstständig seine Stellung in Mitten seiner Umgebung zu nehmen. Desshalb ist die Geschichte das Anfangsstudium, wie dort für den Gebildeten überhaupt, so hier für den Künstler, die Bekanntschaft mit ihr der erste Schritt zur Entwicklung einer bewussteren Geistesthätigkeit, und es ist daher folgerichtig, wenn man in neuerer Zeit angefangen hat, derselben sowol privatim als auch öffentlich an musikalischen Bildungsanstalten mehr und mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden. Sie war das Erste und Nächstliegende, was unsere Conservatorien für Musik sich aneignen mussten, wenn dieselben ihre Aufgabe wirklich begreifen, nicht blos das längst Festgestellte aufnehmen und sich darauf beschränken, sondern wenigstens einigermaassen zugleich dem Fortschritt huldigen wollten.

Abgesehen hiervon indess, so ist das Studium der Geschichte der Musik noch in anderer Beziehung für die Gegenwart von besonderer Bedeutung. Kaum dürfte es, was Tonkunst betrifft, eine Zeit gegeben haben, wo der Widerstreit der Meinungen ein so heftiger gewesen ist, als gegenwärtig, kaum eine Epoche, wo mit grösserer Rücksichtslosigkeit von den Gegnern des Fortschritts gegen jede Erweiterung der Grenzen der Kunst angekämpft worden wäre. Die Geschichte der Musik ist in Bezug hierauf die beste Lehrmeisterin. Sie ist es, welche

solchem Mangel an Einsicht gegenüber allein abhelfen, welche allein Aufklärung gewähren kann; sie ist es, welche die ganz unzweifelhafte Consequenz der Entwicklung erkennen lässt, und auch die Erscheinungen der Gegenwart als nothwendige Resultate der Vergangenheit begreifen lehrt. Auch dadurch, dass sie zeigt, wie Vieles, was die Gegenwart von der Hand weisen möchte, wenn auch in theilweise veränderter Gestalt, bereits früher vorhanden war, ist sie die beste Führerin in den Wirren der Gegenwart. Unter ihrem Einfluss dürfte weiter auch voreiliges kenntnissloses Absprechen, welches jetzt noch eine unbegründete Geltung in Anspruch nehmen möchte, mehr und mehr beseitigt, eine in unserer Zeit besonders nothwendig gewordene Unparteilichkeit und Unbefangenheit aber gefördert werden. Die Geschichte ist auf diese Weise zugleich die Grundlage für jede bessere Kritik, jede Kritik, die nicht blos auf der schwankenden Grundlage des individuellen Geschmacks beruhen soll.

Aus diesen Gründen muss einem Jeden, dem die Tonkunst und die fruchtbringende Weiterentwicklung derselben von Wichtigkeit ist, vor allen Dingen daran gelegen sein, dass das Studium der Geschichte der Musik an Bildungsanstalten jedweder Art, nach Maassgabe ihrer Zwecke, mehr und mehr in Aufnahme komme: als bevorzugter Gegenstand an Musikschulen, und weiter auch an Seminarien, da bei diesen Musik einen wesentlichen Bestandtheil des Unterrichts bildet; als Theil der allgemeinen Bildung an allen anderen Instituten, welche bestimmt sind, geistige Bestrebungen überhaupt zu fördern. In diesem Sinne wurde auch die vorliegende Brochure geschrieben, welche die Bestimmung hat, als Leitfaden bei Vorlesungen zu dienen.

Erster Hauptabschnitt.

§ 1.

Dieser erste Hauptabschnitt, der mit dem Eintritt des Christenthums beginnt und sich bis in das sechszehnte Jahrhundert erstreckt, enthält die Geschichte der allmäligen Ausbildung unserer heutigen Musik. Er zerfällt in drei Epochen, deren erste die frühesten Anfänge unserer Musik zum Gegenstand hat. Die zweite Epoche desselben umfasst die Geschichte der ersten Versuche in der Harmonie, die Geschichte der Erfindung und weiteren Ausbildung der Notenschrift, endlich der Mensur. Die dritte Epoche ist die Zeit einer nun schon vollkommen ausgebildeten harmonischen Kunst. Die Niederländer erscheinen zum ersten Male auf dem Schauplatz und die musikalische Entwicklung concentrirt sich bei diesem Volke.

Erste Epoche.

Die frühesten Anfänge unserer Musik.

§ 2.

Unsere heutige europäisch-abendländische Tonkunst ist etwas von der altgriechischen wesentlich Verschiedenes. Unsere Musik ist Resultat des Christenthums. Eine Darstellung der Geschichte derselben hat daher da zu beginnen, wo die altgriechische unterging und die heutige ins Leben trat. — Unsere heutige Musik dankt ihre Entstehung den ersten christlichen Gemeinden, ihre

nächste Förderung den Oberhirten der Kirche in den früheren Jahrhunderten des Christenthums. Weitere Verbesserung und allmälige Ausbildung fand sie vorzugsweise in den Klöstern. Unter den ersten Beförderern der christlichen Musik werden vorzugsweise genannt: zu Ende des vierten Jahrhunderts (374 bis 397) der heilige *Ambrosius*, Bischof zu Mailand, und der heilige *Gregor* der Grosse, welcher in den Jahren 591 bis 604 die christliche Kirche regierte. Beide haben dadurch sich grosse Verdienste erworben, dass sie für das bis dahin Zufällige und Regellose Gesetze aufzustellen sich bemühten.

Zweite Epoche.

Die allmälige Ausbildung der Harmonie, der Notenschrift, der Mensur. Naturalistische Versuche in der Melodie.

§ 3.

Ueber die ersten Anfänge der Harmonie im frühen Mittelalter hat es von jeher verschiedene Meinungen und Sagen gegeben, so dass es schwer ist, hierüber etwas ganz Bestimmtes festzustellen. Das erste Wagniss einer Verbindung mehrerer gleichzeitig auf verschiedenen Tonstufen erklingenden Stimmen zeigt sich in einer von dem Mönch *Hucbaldus* hinterlassenen Schrift. Dieser Hucbald war ein sehr gelehrter Mönch in Flandern, welcher nach einem in thätiger Bearbeitung der musikalischen Theorie verbrachten Leben in sehr hohem Alter im Jahre 930 gestorben ist.

§ 4.

Um eine jetzt ganz unbedeutend scheinende Erfindung zu machen, mussten im Mittelalter Jahrhunderte vorübergehen. Erst im elften Jahrhundert tritt uns wieder eine Erscheinung entgegen, welche nähere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Ein Benedictiner-Mönch aus dem Kloster zu Pomposa, in der Nähe von Ravenna und Ferrara, war es, *Guido von Arezzo*, ums Jahr 1020 lebend, welcher in diesem Jahrhundert die Tonkunst dadurch wesentlich förderte, dass er die *Neumen* oder *nota romana* der frühesten Periode mit Hülfe von Linien verbesserte, und dadurch eine zweckmässigere Anordnung der Tonschrift erreichte. Er erlangte einen so grossen Ruf, dass noch jetzt sein Name unter

denen der Musiker des Mittelalters der bekannteste ist. Was die weitere Ausbildung der Harmonie betrifft, so hat er darin keine Fortschritte gemacht.

§ 5.

Eine Erweiterung der Lehre von der Harmonie brachte erst mit noch mehreren wichtigen Entdeckungen (Erfindung und erste Ausbildung der Note, Mensur) das zwölfte Jahrhundert, obschon Näheres hierüber zur Zeit noch nicht bekannt ist. Die Leistungen des folgenden Jahrhunderts aber zeigen, dass man in diesem Zeitabschnitt einen wichtigen Fortschritt vollbracht haben muss.

§ 6.

Das dreizehnte Jahrhundert hatte von dem zwölften die nun schon etwas gereifteren Anfänge der künftigen Musik geerbt, eine etwas ausgebildetere Harmonie, die Notenschrift, die Mensur. Dies zu pflegen, und zur Reife zu bringen, war nunmehr seine Aufgabe. Es traten jetzt bedeutende Lehrer auf, welche im Stande waren, schon eine etwas ausgearbeitetere Theorie aufzustellen. Einer dieser Männer, von welchem auch eine Schrift auf uns gekommen ist, war *Franco von Köln*, in den ersten Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts, der schon vollkommene, unvollkommene und mittlere Consonanzen und Dissonanzen unterscheidet.

§ 7.

Das sind die Fortschritte der Kunst in Italien und Deutschland. Frankreich entbehrte längere Zeit hindurch noch jener schon etwas ausgebildeteren Harmonie, wie sie in Deutschland vorhanden war. Erst aus dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts, ungefähr vom Jahre 1280, ist vor einer Reihe von Jahren der Versuch eines gewissen *Adam de la Hale*, eine dreistimmige Composition, aufgefunden worden, welche den Beweis liefert, dass man zu dieser Zeit dort einen Anfang gemacht hatte.

§ 8.

In den ersten Jahrzehnten des vierzehnten Jahrhunderts begegnen uns zwei Schriftsteller, welche grosse Fortschritte bewirkt, und, was Harmonie betrifft, zuerst befriedigende Regeln gegeben haben, Regeln von solcher Beschaffenheit, dass nach denselben, auch nach unseren heutigen Begriffen, zum ersten

Male reine Accorde und reine Harmoniefolgen gebildet werden konnten. Zum ersten Male erscheint jetzt das Gesetz, dass zwei vollkommene Consonanzen, Quinten und Octaven nicht in gerader Bewegung auf einander folgen sollen; zum ersten Male erkannte man schon etwas genauer das Wesen der Dissonanzen und die Nothwendigkeit, dieselben in die nächstfolgende Consonanz aufzulösen. *Marchettus von Padua* und *Johannes de Muris*, ein französischer Geistlicher und Doctor der Sorbonne zu Paris, sind die Männer, denen diese Fortschritte auf theoretischem Gebiet zu danken. Hinsichtlich der praktischen Anwendung ihrer Grundsätze blieb jedoch immer noch viel zu wünschen übrig.

§ 9.

Das bisher Erwähnte betrifft insbesondere die eine Hauptseite der Musik, die Harmonie und deren allmälige Ausbildung; anders verhielt es sich mit dem zweiten, wichtigsten Bestandtheil, der Melodie. Während die Erstere Gegenstand der sorgfältigsten Forschung war und insbesondere von den Gelehrten, den Geistlichen, cultivirt wurde, erblicken wir die Letztere vernachlässigt und in ihrem Rechte durchaus nicht anerkannt, so dass sie nur als etwas Beiläufiges und Untergeordnetes nebenher geht. Gehört die Harmonie in den Kreis der Schule, so wurde die Melodie dem Leben, und ihre Ausbildung dem natürlichen Gefühl der Laien überlassen. Bemerkenswerth ist indess, dass man auf diesem vernachlässigten Gebiet früher zu befriedigenden Leistungen und zur Ahnung des den Tönen innwohnenden Geistes gelangte, als in jener Sphäre, wo der künstlerische Sinn unterdrückt wurde.

§ 10.

Seit dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert hatten die höheren Stände zuerst in der Provence angefangen, sich mit Poesie und Gesang zu beschäftigen. Bald verbreitete sich die Liebe dafür im nördlichen und südlichen Frankreich und in Deutschland, wo, so wie dort die Troubadours, welche vorzugsweise als die Beförderer jener Richtung zu bezeichnen sind, die Minnesänger genannt werden müssen. Die Zahl dieser Dichter und Sänger vermehrte sich ausserordentlich und wir erblicken in den Reihen derselben Könige und Fürsten. So wird unter Anderen *Thibaut*, König von Navarra (geb. 1201 gest. 1254) genannt, von welchem auch Melodien aufgefunden worden sind.

§ 11.

Auch die dramatischen und theatralischen Versuche des Mittelalters waren nicht ganz ohne Musik, und die Melodie fand hier namentlich ein Gebiet, wo sie unumschränkte Geltung genoss und das ihr zugleich Gelegenheit zu weiterer Ausbildung darbot. Diese Darstellungen waren anfangs so roh und pöbelhaft, dass sie nur eine Erwähnung verdienen, um anzudeuten, wie der Sinn für das Scenische früh erwacht war. Bei steigender Cultur bildeten sich aber aus diesen rohesten Anfängen reifere und geschmackvollere Erzeugnisse hervor. Sie erhielten den Namen Mysterien und bestanden aus einer anständigeren, etwas gebildeteren Darstellung religiöser Begebenheiten. Seit dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert insbesondere verbreiteten sich solche Spiele ausserordentlich und im Jahre 1313 erbaute man in Paris ein eigenes Theater dafür. An dem heiteren, kunstliebenden Hofe der Provence endlich finden wir jenen schon erwähnten *Adam de la Hale* (§ 7) als Verfasser mehrerer sehr hübscher Liederspiele mit weltlichem Inhalt wieder. Das Charakteristische und Wesentliche der späteren Oper fehlte jenen frühesten Versuchen noch gänzlich, aber als Vorstufen für die spätere so mächtige Kunstgattung sind dieselben zu betrachten.

§ 12.

Während nun das Volk seine Lieder sang, und bei fortschreitender Civilisation die Gebildeteren sich an den Weisen der Troubadours und Minnesänger ergötzten, hatten die schulmässig unterrichteten Musiker, die sich selbst vorzugsweise *Cantores* nannten, in ihrer Weise pedantisch fortgearbeitet, ohne von dem, was das Leben bot, Notiz zu nehmen. Ihnen war der Gesang nicht eine schöne Kunst zur Erheiterung, sondern Gegenstand eines mühsamen Studiums. Harmonie und Melodie, die Arbeiten der Schule, und die Bestrebungen des weltlichen, naturalistischen Sinnes waren streng geschieden. Die eigentlichen Musiker blickten mit Stolz auf das weltliche Treiben herab. So dauerten die Verhältnisse geraume Zeit hindurch fort. Der weltliche Gesang aber erfreute sich fortwährend der lebendigsten Anerkennung, bis derselbe endlich durch die steigende Ausbildung der Harmonie verdrängt wurde, so dass wir ihn endlich für geraume Zeit gänzlich verschwinden sehen.

Dritte Epoche.

Vollkommen ausgebildete harmonische Kunst. Die Niederlande.

§ 13.

Waren bis zu diesem Abschnitt der Geschichte überall nur zerstreute Anfänge bemerkbar, so concentrirt sich jetzt die Entwicklung bei einem Volke, und wir erblicken den ersten grösseren Aufschwung, beruhend auf der Anwendung und weiteren praktischen Entwicklung des bisher Gewonnenen. Die Lehren des Johannes de Muris hatten früh schon Eingang und heimischen Boden bei einem Volke gefunden, das bei seiner ausserordentlichen Wohlhabenheit, blühend durch Manufacturen und Gewerbe, Handel und Schifffahrt und tüchtiges Gemeinwesen, einer materiellen Behaglichkeit des Daseins sich überlassen konnte. Die Harmonie wurde in grösserer Vollkommenheit zuerst hauptsächlich in den Niederlanden in fröhlichen geselligen Kreisen zur Anwendung gebracht, und beliebte Volkslieder pflegte man auf diese Weise zu singen. Dann gewann dieselbe Zutritt zu den Höfen zur Unterhaltung der Grossen, und bald öffneten sich nun auch die Thore der Kirchen der jetzt siegreichen Ueberwinderin der früheren einstimmigen weltlichen Melodie. Die Niederländer sind die Ersten gewesen, welche der Harmonie in Europa allgemeine, praktische Geltung verschafft haben, zugleich die Ersten, welche dieselbe in noch jetzt befriedigender Weise zu behandeln verstanden. Als der erste eigentliche Tonsetzer, als der Stammvater unserer Musik, wird *Wilhelm Dufay* aus Chymay im Hennegau ums Jahr 1400 bezeichnet. Bei diesem Manne zeigt sich zum ersten Male eine vollkommen fertige Kunst, was die technischen Forderungen betrifft.

§ 14.

In dem Maasse, als bei fortgesetzter Uebung die Tonsetzer eine immer grössere Gewandtheit erlangten, wuchs natürlicher Weise auch die Kühnheit der Unternehmung und der Ehrgeiz, die Vorgänger in kunstreichen Combinationen zu übertreffen. Bald begegnet uns der Name eines Mannes, der, über *Dufay* hinausgehend, für die Künste des doppelten Contrapuncts den Grund legte, der zu seiner Zeit hochberühmte Name *Johannes Ockeghem*, gewöhnlich *Ockenheim*, geb. im Hennegau zwischen 1420 und 1430, gest. ums Jahr 1513.

§ 15.

Das höhere Geistesleben, welches sich jetzt in Europa allmälig zu verbreiten begann, musste den günstigsten Einfluss äussern auch auf Fortbildung der Tonkunst und Verbreitung derselben in weiteren Kreisen. Wie die Liebhaberei für die bildenden Künste mehr und mehr zunahm, begannen die Grossen auch für Musik sich zu interessiren, und die Tonsetzer erhielten die nachdrücklichste Aufmunterung und günstigste Veranlassung, ihr Talent zu entfalten. An den Höfen enstanden Capellen, zu denen niederländische Musiker unter freigebigen Bedingungen berufen wurden. Lehrstühle für Musik wurden errichtet in dem letzten Dritttheil des funfzehnten Jahrhunderts zu Neapel, Mailand und an andern Orten Italiens. Insbesondere als die Päpste Julius II. und Leo X. jene glänzende, Raphael'sche Zeit für Italien herbeiführten, erreichte die niederländische Musik ihre höchste Anerkennung in Italien, Spanien, Frankreich und Deutschland. Als endlich im Jahre 1502 der Italiener *Ottavio Petrucci* aus Fossembrone im Kirchenstaate den Notendruck mit beweglichen Typen erfand, war für den erfolgreichsten Aufschwung der Tonkunst die wichtigste Anregung gegeben.

§ 16.

Ockenheim's grösster Schüler, *Josquin des Prés,* oder Jodocus Pratensis, oder a Prato genannt, geboren zu Cambray oder nach andern Angaben zu Condé vor dem Jahre 1455, gest. 1515, war der erste jener Niederländer, in dem die Kunst sich von der früheren, bis dahin herrschenden Steifheit, Schwerfälligkeit und Härte einigermaassen befreite, der erste Niederländer, der sich eines europäischen Rufes erfreute und überall seinen Einfluss geltend zu machen wusste.

§ 17.

Bis dahin hatten die Niederländer allein und unumschränkt im Reiche der Tonkunst geherrscht. Jetzt begannen auch andere Nationen ihnen allmälig nicht zwar den Rang, aber doch ihre bisherige Alleinherrschaft streitig zu machen. In Deutschland traten schon in der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts einige wackere Tonsetzer auf, *Adam de Fulda*, *Stephan Mahu*, *Herrmann Finck* und Andere. In Frankreich erlangte *Eleazar Genet,* genannt *il Carpentrasso* (von seiner Vaterstadt Carpentras), Mitglied der päpstlichen

Capelle, sehr grosses Ansehen und wurde deshalb von seinem Gönner Leo X. mit der bischöflichen Würde bekleidet. Spanier waren als Sänger sehr beliebt in der päpstlichen Capelle. Unter den einheimischen Mitgliedern daselbst wird *Costanzo Festa* als der erste bedeutende Componist und Vorläufer Palestrina's genannt. Orgeln wurden im Laufe des funfzehnten Jahrhunderts in den Hauptkirchen der Städte und an den reichen Stiftern in grosser Anzahl gebaut und in ihrer innern Einrichtung wesentlich verbessert. Eine vollständige, ausgebildete Tastatur war jetzt vorhanden. Im Jahre 1470 erfand *Bernhard der Deutsche* zu Venedig das Orgelpedal. Die musikalische Productivität wurde jetzt schon eine allgemeinere, und bald gewahren wir, wie nun auch andere Natio nen musikalisch zur Selbstständigkeit erwachen.

§ 18.

Unter den Niederländern, welche theils berufen, theils um ihr Glück in Italien zu machen, dort einwanderten, war auch *Hadrian Willaert*. Als junger Mann, schon im Heimathlande berühmt, kam er um das Jahr 1518 nach Rom. Zufällige Umstände verhinderten dort seine Niederlassung, und er wendete sich im Folge davon nach Venedig, wo er schon im Jahre 1527 zur Stelle eines Capellmeister am Dom des heiligen Marcus, eine Stelle, die von jeher als eine Art von musikalischer Grosswürde gegolten hat, gelangte. Hier in Venedig erlangte *Willaert* sehr nachhaltigen Einfluss und wurde der Stifter der nachmals sehr bedeutenden und berühmten venetianischen Schule. Er starb 1563.

§ 19.

Noch einen Meister haben die Niederlande hervorgebracht, der alles Vorausgegangene zum Abschluss gebracht hat, einen Meister, dessen Werke noch heute für uns nicht allein von kunstgeschichtlichem, sondern auch von künstlerischem Interesse sind, den grössten und hervorragendsten niederländischen Meister. Es ist dies *Orlandus Lassus* aus Mons, in Italien Orlando Lasso, in Frankreich Roland Lassé, in Deutschland Roland Lass genannt. Lassus kam in seinem 18. Jahre nach Neapel, versah einige Jahre später schon die Capellmeisterstelle an einer der Hauptkirchen Roms, wurde später zum Capellmeister in Antwerpen ernannt und erhielt endlich einen Ruf als Capellmeister nach München, wo er nach einer vieljährigen Laufbahn, hoch geachtet und mit Ehren überhäuft, als ein Mann von europäischem Rufe sein thätiges Leben im

Jahre 1594 endete. Er kann als Repräsentant der gesammten niederländischen Tonkünstler jener Zeit überhaupt betrachtet werden. Alles Frühere hatte er nicht allein vor sich, sondern auch in sich, und verwendete dasselbe zu höherem Gebrauch. Er ist die Frucht aller vorangegangenen Bestrebungen und in ihm concentrirt sich das Wesen der niederländischen Musik.

Anmerkung. Ausführlicheres über diesen ganzen Abschnitt der Geschichte der Musik findet sich in *Kiesewetter's* Schrift: „Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik". (2. Aufl. Leipzig 1847.) Ebendaselbst sind auch Proben der frühesten harmonischen Versuche, so wie Compositionen aus der ersten Epoche der Niederländer mitgetheilt. Von den Arbeiten der späteren niederländischen Meister ist in neuerer Zeit sehr viel veröffentlicht worden. Folgende Ausgaben sind insbesondere zu nennen: *Fr. Commer, Collectio operum musicorum Batavorum saec. XVI.* (Berlin). Ferner: *S. W. Dehn, Moteta quinque vocum, modos fecit Orl. Lassus* (Berlin), und von demselben: *Psalmos VII poenitentiales modis musicis adaptavit Orl. de Lassus* (Berlin). Eine vollständige Messe *(Orsus a coup)* von *Orl. Lassus*, nebst Einlagen gleichzeitiger Meister, erschien im Jahre 1851, herausgegeben von *J. G. Farrenberg* (Cöln, Bonn und Brüssel, J. W. Heberle). Ausserdem sind zu vergleichen die Sammlungen von *C. F. Becker:* Mehrstimmige Gesänge berühmter Componisten des sechszehnten Jahrhunderts. 1. bis 6. Heft (Dresden), und Kirchengesänge berühmter Meister aus dem 15. bis 17. Jahrhundert. 1. bis 5. Heft. Dresden. Endlich ist noch anzuführen das grosse Geschichtswerk von *Fr. Rochlitz:* Sammlung vorzüglicher Gesangstücke etc. Mainz), dessen erster Band Compositionen von Dufay, Josquin, Ockenheim u. s. w. enthält. Was die §§ 9 und 10 betrifft, so ist zu vergleichen die Schrift von *Kiesewetter:* Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges (Leipzig 1842).

Zweiter Hauptabschnitt.

§ 20.

Dieser zweite Hauptabschnitt, der mit dem sechszehnten Jahrhundert beginnt und sich bis herab auf die Gegenwart erstreckt, enthält die Geschichte der Musik als vollkommen ausgebildeter Kunst, die grossen classischen Leistungen auf dem Gebiet derselben in Italien, Deutschland und Frankreich. Auch dieser Abschnitt zerfällt in mehrere Unterabtheilungen. Zuerst erscheint

die Kirchenmusik, später die Oper, endlich die Instrumentalmusik auf classischer Höhe. Es sind die Epochen des erhabenen und des schönen Styls, welche durchlaufen werden. Schliesslich folgt die Zeit einer durchaus äusserlichen, rein sinnlichen oder auf Effect berechneten Kunstrichtung, wie dies namentlich in Italien und Frankreich wahrzunehmen ist, während Deutschland neben vielem Verfehlten und Ausgelebten, was auch hier nicht mangelt, nach andrer Seite hin einen neuen grossen Aufschwung genommen hat. In den ersten Jahrhunderten dieser zweiten Periode erscheinen Italien, Deutschland und Frankreich in überwiegend getrennter Entwicklung. Später (seit der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts) concentrirt sich dieselbe in Deutschland und erreicht in Mozart ihren ersten Höhepunct, während Italien und Frankreich, in ihrer Eigenthümlichkeit wesentlich dadurch beeinflusst, sich diesem Fortgange anschliessen und in denselben mit hereingezogen werden. Ein erneutes Auseinandergehen der verschiedenen Weisen charakterisirt die neueste Kunstepoche seit den letzten zwanzig bis dreissig Jahren.

Italien.

Epoche des erhabenen Styls. Kirchenmusik.

§ 21.

Mit *Orlandus Lassus* treten die Niederländer zurück von dem Schauplatz, und andere Nationen, insbesondere Italiener und Deutsche, übernehmen jetzt die Weiterentwicklung der Tonkunst Nur wenige der niederländischen Meister hatten sich ihrer contrapunctischen Gelehrsamkeit mit so viel Geist und Gewandtheit bedient, als Lassus, von Allen aber, deren Werke noch jetzt vorliegen, nur Einzelne mit so viel Mässigung. Ein Antipod des Lassus, einer von denen, welcher die Wissenschaft am meisten geltend gemacht hatte, und bei welchem die Einseitigkeit dessen, was damals auf musikalischem Gebiet erstrebt wurde, am meisten hervortrat, war *Claudius Goudimel* aus Burgund, geb. ums Jahr 1500, ermordet 1572 zu Lyon als Hugenott in Folge der Bar-

tholomäusnacht. Erster päpstlicher Capellmeister, Kirchencomponist und Director einer Musikschule in Rom, war indess sein Einfluss daselbst, und durch Rom in Italien, so gross, dass seine Weise zur allgemeingültigen, einzig für recht gehaltenen wurde, und Italien, verführt durch das Ansehen dieses Mannes, eben so wie die Niederlande, einer durch allzugrosse Künstlichkeit ungeniessbaren Musik immer mehr huldigen lernte. Eine Menge von Uebelständen hatte sich eingeschlichen. Durch die weitausgesponnenen, contrapunctischen Verschlingungen wurden die Texteswortc völlig unverständlich, wie man diese überhaupt gänzlich vernachlässigte. Es war der Missbrauch gewöhnlich, Messen über weltliche, nicht selten sehr frivole Lieder zu componiren. Kurz, die Kirche wurde mit Werken überhäuft, welche keinen ihrer Zwecke fördern konnten. So hielten die Mitglieder der Kirchenversammlung zu Trient in der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts (1562) mit Recht den Gegenstand für bedeutend genug, um denselben einer ausführlichen Erörterung zu unterwerfen. Der schwerste Tadel traf die Vermischung des Heiligen mit dem Weltlichen und die übergrosse Nachlässigkeit der Componisten in Behandlung der Texteswortc. Es wurde von der Versammlung die Reinigung der geistlichen Musik beschlossen. Sie sei aus der Kirche zu verbannen, kam man überein, sofern sie, sei es im Gesang oder Orgelspiel, irgend eine Beimischung des Weltlichen, Unheiligen zeige, damit das Haus des Herrn wahrhaft ein Bethaus sein und heissen könne. Dieser Beschluss wurde am 14. Sept. 1562 gefasst. Es war nahe daran, dass die Figuralmusik ganz aus der Kirche verbannt worden wäre, und nur die Schutzreden einiger Mitglieder und eine Vorstellung, welche Kaiser Ferdinand I., ein grosser Musikfreund, durch seinen Gesandten machen liess, die Figuralmusik jener Missbräuche wegen nicht völlig zu verbannen, milderten die Stimmung der Kirchenversammlung. Endlich kam man überein, einem anerkannten Tonkünstler eine Probearbeit zu übertragen, um daraus zu entnehmen, ob es möglich sei, die gerügten Mängel zu beseitigen. Man wählte hierzu den bereits allgemeiner gekannten Palestrina, und übertrug ihm die Ausführung der Aufgabe.

§ 22.

Giovanni Pierluigi da Palestrina war ohnweit Rom in der kleinen Stadt Palestrina, nach der gewöhnlichen Angabe, im Jahre 1524 geboren. Im Jahre

1540 schickten ihn seine Eltern, da er besondere Anlagen für Musik zeigte, nach Rom, um sich auszubilden. Die Schule des Goudimel war die berühmteste, und dieser wurde daher Palestrina übergeben. Durch Papst Julius II. erhielt er 1551 zuerst eine Anstellung an der von demselben gestifteten, nach ihm benannten Capelle von S. Peter. Im Jahre 1554 gab er sein erstes Werk heraus, welches ihm die Gunst Papst Julius III. und mit dieser eine Stelle unter den Sängern der päpstlichen Capelle erwarb. Ein späterer Papst fand indess einen Anstoss daran, dass Palestrina, als Diener der Kirche, verheirathet war, und in Folge davon wurde er entlassen. Zuerst lebte er längere Zeit in minder günstigen Verhältnissen, bis er endlich im Jahre 1571 die früher von ihm aufgegebene Capellmeisterstelle an S. Peter im Vatican zurück erhielt, wodurch seine äussere Lage bis an sein Ende eine dauernd glückliche Wendung nahm. Er starb im Jahre 1594.

Palestrina hatte namentlich durch seine im Jahre 1560 geschriebene Composition: *Improperia*, die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Jetzt, als die Verbesserung der Kirchenmusik zur Sprache kam, erinnerte man sich seiner und übertrug ihm die Composition einer Messe, bei welcher die Forderung nach strenger Reinheit des Styls versuchsweise zur Ausführung gebracht werden solle. Palestrina schrieb im Geist der ihm gewordenen Aufgabe drei Messen, welche im Jahre 1565 zur Aufführung kamen, und von denen die dritte, später unter dem Namen der *Missa papae Marcelli* bekannt gewordene, den Preis davon trug. Man erkannte die gestellte Aufgabe als gelöst, und die päpstlichen Sänger empfingen den tröstlichen Bescheid, dass in der geistlichen Musik nichts geändert werden solle, zugleich aber auch die dringende Mahnung, nur Gesänge fortan aufzuführen, welche der Kirche gleich würdig wären, wie die drei ausgeführten Compositionen. Palestrina aber ist durch diese That der Retter der italienischen Kirchenmusik und der Schöpfer eines neuen Styls geworden. Durch ihn wurde die italienische Tonkunst zur ersten Stufe der Vollendung gebracht und der Grund für die gesammte spätere Ausbildung derselben gelegt.

§ 23.

Durch die von Palestrina gestiftete und von den späteren Päpsten ungemein begünstigte Musikschule, die in der Folge sich sehr ausdehnte, und lange Zeit hindurch erhielt, durch das grosse Ansehen, in welchem der Meister stand, dadurch, dass seine Werke vor Allem beim öffentlichen Gottesdienst eingeführt

wurden, kam es dahin, dass in seinem Styl zu schreiben, für nothwendig erachtet, und dann sehr lange Zeit hindurch als nachahmungswerthe Sitte und guter Ton beibehalten wurde, so dass auf diese Weise der persönlich bescheidene Mann Herrscher ward im Reiche der Tonkunst Jahrhunderte hindurch, und einer grossen Anzahl trefflicher Talente die Bahn vorgezeichnet hat. — Neben ihm und mit ihm wirkte *Giovanni Maria Nanini*, ein vorzüglicher Componist, dessen Ruhm aber durch den seines Nebenmannes verschlungen ward. Seine Werke sind denen Palestrina's sehr ähnlich, mehr jedoch den sanften und zarten, als den feierlichen und erhabenen. Er wurde nach des Letzteren Tode dessen Amtsnachfolger. Ein Schüler der letzten Lebensjahre Nanini's war der durch sein *Miserere* weltberühmte *Gregorio Allegri*, geb. um das Jahr 1590, und seit 1629 Mitglied der päpstlichen Capelle, zunächst als Sänger, dann als Kirchencomponist, ein naher Verwandter des ruhmgekrönten Malers Correggio. Der ums Jahr 1560 geborene Spanier *Tomaso Ludovico della Vittoria*, einer der grössten unter diesen Componisten, war gleichfalls ein Zögling der römischen Schule, und dann Mitglied der päpstlichen Capelle. *Tomaso Baj* endlich, geb. in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, gest. im Jahre 1714 zu Rom, verdankt, wie Allegri, seinen Ruhm gleichfalls einem *Miserere*, welches nach dem Muster des Werkes seines Vorgängers gearbeitet ist, und noch jetzt am Gründonnerstag alljährlich gesungen wird. Es ist dieses neue *Miserere* die einzige Composition der späteren Zeit, welcher, mit Ausnahme eines Werkes von *Baini*, die Ehre zu Theil geworden ist, unter die Musikstücke aufgenommen zu werden, welche alljährlich an bestimmten Festtagen wiederholt werden.

Anmerkung. Die wichtigsten, neuerdings veröffentlichten Compositionen Palestrina's und seiner Schule finden sich in folgenden Werken: *Musica sacra, quae cantatur quotannis per Hebdomadam sanctam Romae in sacello pontificio.* Leipzig. *G. v. Tucher*, Kirchengesänge der berühmtesten älteren italienischen Meister. 2 Lieferungen. Wien. Ferner in dem schon in der Anmerkung zu § 19 genannten geschichtlichen Werk von *Rochlitz*, in der zweiten Abtheilung des I. Bandes; ferner in den ebendaselbst angeführten Ausgaben von *C. F. Becker*. Ausserdem sind folgende einzelne Ausgaben zu nennen: *Crucifixus* für vier Solostimmen von *G. P. da Palestrina.* Berlin. *Miserere* für zwei Chöre von *G. Allegri.* Berlin. — In den letzten Jahren sind wieder mehrere bemerkenswerthe Veröffentlichungen erfolgt; so z. B. die *Missa papae Marcelli* bei Schott; ferner eine Messe von *Palestrina: Assumpta est Maria in Coelum*, herausgegeben von *O. Braune*, bei Breitkopf und Härtel. Ausser diesen Ausgaben einzelner Werke sind auch mehrere Sammelwerke erschienen. So ist insbesondere auf das von *Proske* aufmerksam zu machen. Neben den im Paragraph erwähnten Meistern sind als dieser Schule angehörig aus dem siebzehnten Jahrhundert noch zu nennen: *Orazio Benevoli* und *Giuseppe Bernabei*, Beide Capellmeister bei S. Peter im Vatican.

§ 24.

Die weltliche Musik war bis jetzt immer vernachlässigt gewesen und hatte nur eine untergeordnete Geltung behauptet. Bei der allmälig erfolgten grösseren Ausbildung der Harmonie und der Verbreitung derselben in immer weiteren Kreisen konnte es nicht anders kommen, als dass das einstimmige, weltliche Lied den Wettstreit nicht mehr fortzuführen vermochte, und gänzlich zurückgedrängt wurde. Es gab unter Musikern und Freunden der Tonkunst keinen andern Gesang mehr, als den vierstimmigen; beliebte Lieder der früheren Zeit pflegte man auf diese Weise zu bearbeiten. Die harmonische Kunst verbreitete sich unter der Menge, die eigentliche Melodie aber war geraume Zeit hindurch ihrem gänzlichen Untergange überlassen gewesen. Die weltliche Musik indess wurde durch Uebertragung der Harmonie auf dies Gebiet gehoben. Für die vohrnehmeren und gebildeteren Kreise der Gesellschaft wurden die sogenannten *Madrigale* gedichtet und componirt, eine Gattung, die sich lange Zeit der ausserordentlichsten Beliebtheit erfreute und von den ersten Tonsetzern cultivirt wurde. Unter den Componisten, welche darin thätig waren, wird insbesondere *Luca Marenzio*, Sänger der päpstlichen Capelle, gest. im Jahre 1599, genannt. Für Freunde eines leichten, gefälligen Gesanges entstanden die sogenannten *Canzoni villanesche*, Bauernlieder. Etwas feiner und zierlicher sind die sogenannten *Villote alla Napoletana*, worin neapolitanische Singmeister vorgestellt werden, welche jungen Damen die Anfangsgründe der Musik lehren wollen. Alle diese Kunstformen waren jedoch vorzugsweise in Oberitalien heimisch, und insbesondere ist das Madrigal von der später noch zu erwähnenden venetianischen Schule ausgegangen. Neapel zeichnete sich damals noch nicht durch Tonsetzer von Ruf aus. Als ein ausgezeichneter Förderer der Musik daselbst wird nur der Fürst *Gesualdo da Venosa* genannt, der ums Jahr 1600 seine Hauptthätigkeit entfaltete.

Epoche des schönen Styls. Die Oper.

§ 25.

Die Entwicklung der Tonkunst war nun bis dahin fortgeschritten, dass jene grosse durchgreifende Umgestaltung derselben in Italien erfolgen konnte, welche eine bis dahin ungeahnte Welt aufschloss und die moderne Zeit unmittelbar ein-

leitete, eine Umgestaltung so gross und bedeutend, dass in der gesammten Kunstgeschichte kaum ein zweites Ereigniss von gleicher Bedeutung genannt werden kann; — die Entwicklung war bis zu dem Zeitpunct gediehen, wo die eigentliche Oper erfunden wurde. — Die Liebe für scenische Darstellungen hatte im Laufe des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts immer mehr zugenommen. Die Fürsten in Oberitalien wetteiferten, dergleichen Aufführungen an ihren Höfen zu veranstalten. Besonders bei festlichen Gelegenheiten wurden dieselben bald unentbehrlich, und waren dann auch meist mit Musik und Tanz verbunden. Vor allen zeichnete sich an Kunstliebe und Pracht der gelehrte Hof der Mediceer aus; Florenz war während der Regierungsperiode dieser Fürsten das Athen Italiens, und Florenz wurde auch der Ort, wo die spätere Oper ihre Entstehung fand, indem hier zum ersten Male wieder der einstimmige Gesang hervortrat, während bis dahin allein mehrstimmige Gesangstücke in den scenischen Darstellungen üblich gewesen waren. Bei einem Feste aber, welches bei Gelegenheit einer Vermählungsfeier in Florenz im Jahre 1539 stattfand, war Jemand auf den Einfall gekommen, die Oberstimme eines Madrigals von einer Person allein singen, und die übrigen Stimmen von Instrumenten ausführen zu lassen.

§ 26.

Es konnte nicht fehlen, dass man jetzt bei dieser neuen Wendung der Dinge, insbesondere noch, da man sich viel mit griechischen Studien und der Erforschung der Art, wie bei den Griechen gesungen worden war, beschäftigte, endlich darauf verfallen musste, Cantilenen eines bestimmten Ausdrucks, Sologesang im eigentlichen Sinne, und zugleich damit endlich auch das Recitativ zu erfinden, und auf solche Weise die wesentlichen bis dahin noch fehlenden Bestandtheile der modernen Oper in das Leben zu rufen. Unter diesen ersten Erfindern wird insbesondere *Giulio Caccini*, auch von seiner Geburtsstadt *Giulio Romano* genannt, hervorgehoben. Wenn zwar kein grosser Meister in der Kunst des Contrapuncts, hatte er doch darin einige Studien gemacht, und war nicht nur ein guter Sänger im Geschmack der Zeit, sondern auch als Gesangslehrer ausgezeichnet. Caccini erzählt in der Vorrede zu seiner im Jahre 1601 unter dem Titel *la nuove musiche* von ihm herausgegebenen Sammlung, dass er verschiedene dieser Gesänge bei einem Besuche in seiner Vaterstadt vor Liebhabern und Kennern mit ungemeinem Beifall habe hören lassen, und dass

man ihm versichert hätte, bis dahin noch nie einen ähnlichen Gesang gehört zu haben. — Mit ihm zugleich wird *Vincenzo Galilei*, der Vater des berühmten Naturforschers Galileo Galilei, erwähnt. Dieser componirte die Scene des Ugolino aus Dante und dann Einiges aus den Klageliedern des Jeremias in derselben Weise, und verdient desshalb unter den ersten Begründern der neuen Gattung mit aufgezählt zu werden. Alle diese Bestrebungen der genannten und anderer gleichgesinnter Männer fanden ihren Mittelpunct in dem Hause eines gewissen *Giovanni Bardi*, Grafen *von Vernio* in Florenz. Die ersten Werke, welche auf diese Weise zu Stande kamen, waren die Oper „Dafne", gedichtet von *Rinuccini*, componirt von *Peri*, welcher diesem Kreise gleichfalls angehörte, und die Oper „Euridice" von Rinuccini. Sie wurde von Peri in Musik gesetzt, bei der Aufführung aber waren mehrere Stücke von Caccini's Composition eingelegt. Später ergänzte Peri sein Werk, und auch Caccini schrieb dann die ganze Oper für sich allein. Die Aufführung erfolgte im Jahre 1600 zu Florenz.

§ 27.

Gleichzeitig mit den Florentinern, ja ihnen noch zuvorkommend, hatte der Römer *Emilio del Cavalerie*, gleichfalls in der neuen Weise, und ebenfalls in der Absicht, die Musik der alten Griechen wieder aufleben zu machen — von dieser Ansicht waren auch die zuvor genannten Männer hauptsächlich ausgegangen — einige Schäferspiele componirt, welche vielen Beifall fanden, und dem Ideal, welches man sich gebildet hatte, sehr entsprochen zu haben scheinen. Gleichzeitig mit der Euridice, im Februar des Jahres 1600, hatte Cavaliere ein grosses Werk, ein moralisch-allegorisches Drama: *dell' anima e del corpo*, in Rom, in der Kirche della Valicella, und zwar in der Betstube, welche den Namen *Oratorio* führt, auf einer Bühne mit Scenen und Decorationen durch handelnde Personen, auch mit eingewebten Tänzen, zur Aufführung gebracht, und dadurch dem Oratorium — wenn auch nur im weitesten Sinne des Wortes — Entstehung und Namen gegeben.

§ 28.

Gelehrte, musikalische Dilettanten, Sänger sind die Erfinder der Oper gewesen. Die eigentlichen Musiker besassen in Folge ihrer ganzen Bildung und Richtung keine Empfänglichkeit für die neuen, von den Alterthumsforschern

ausgehenden Ideen, und glaubten mit Stolz und Verachtung auf diese Dilettantenarbeiten herabblicken zu dürfen. Noch immer bestand die frühere Trennung zwischen Harmonie und Melodie. Dies hatte einen grossen Uebelstand zur Folge. Die Dilettanten, weniger eingeengt durch die Vorurtheile der Schule, vermochten zwar mit grösserer Leichtigkeit eine neue Idee zu fassen, aber es fehlten ihnen die künstlerischen Erfordernisse, um grössere Compositionen wagen zu können, und wir sehen daher in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts verhältnissmässig nur geringe Fortschritte, so dass nur wenig wahrhaft Neues in diesen Jahren producirt wurde. Nur wenige bedeutendere Componisten betraten die dramatische Laufbahn. *Claudio Monteverde*, Capellmeister an der Marcuskirche zu Venedig, war es zunächst fast allein, der ausdrucksvollere Melodien zu schaffen wusste und auch dadurch nachhaltiger einwirkte, dass er einen freieren und umfassenderen Gebrauch der Dissonanzen anbahnte. *Monteverde* war der Erste, der mehr Abwechselung, Schwung und leidenschaftlichen Ausdruck in seine Schöpfungen zu bringen verstand, und die Tonkunst befähigte, Nüancen des inneren Seelenlebens zur Darstellung zu bringen. Er selbst hat sich in der Vorrede zu einem 1638 zu Venedig gedruckten Madrigalenwerk als den Erfinder des leidenschaftsvollen Styls in der Musik bezeichnet. *Monteverde* ordnete und erweiterte das Orchester, so dass es jetzt nöthig wurde, für jedes einzelne Instrument die Noten genau vorzuschreiben. Er machte den ersten Versuch, die Instrumentalmusik von der Vocalmusik zu trennen und selbstständig auftreten zu lassen; er wurde der Erfinder der Ouverture, einer Kunstform, welche dann allgemeinere Beliebtheit und weitere Ausbildung durch den Italiener *Lully* in Paris erhielt.

Anmerkung. Das Wichtigste über das in den §§ 24—28 Gesagte enthält die oben angeführte Schrift von *Kiesewetter*: Schicksale und Beschaffenheit etc. Eine grosse Auswahl von Compositionen der hier genannten Tonsetzer ist darin mitgetheilt.

§ 29.

Für die ersten werthvolleren Leistungen im Fache des modernen Styls, Leistungen, durch welche die neugewonnenen Ausdrucksmittel zu künstlerischer Bedeutung erhoben wurden, sind zwei Männer von Wichtigkeit: *Ludovico Viadana* und *Giacomo Carissimi*, der erstere zur Zeit der Erfindung der Oper, der zweite in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts lebend. *Viadana* ist der

Erfinder der Kirchenconcerte, einer Compositionsgattung, in welcher eine, zwei, drei oder mehr Singstimmen selbstständige Melodien vortrugen, wobei zur Füllung der Harmonie ein begleitendes Instrument, in der Regel die Orgel, gebraucht wurde. Seit Einführung des Sologesanges gehörte natürlich mehr Aufmerksamkeit und Geschick dazu, um das Accompagnement geschmackvoll vorzutragen. So entstanden jetzt durch Viadana die Regeln kunst- und geschmackvoller Begleitung und die sogenannte Generalbassschrift, die zwar nicht von ihm erfunden, wohl aber verbessert wurde. — Von noch grösserer Bedeutung, als der oben Genannte für die Kunstgeschichte, für die Vervollkommnung des neuen Styls, mittelbar für die Ausbildung der Oper, war *Carissimi*, der ausgesprochenste Liebling seiner Zeit, der es sich zur Hauptaufgabe seines Lebens gemacht hatte, die neue, vom Contrapunctischen abgehende, nach Wort- und Situationsausdruck strebende, jedoch unbeholfene und ungefällige Schreibart der weltlichen Tonsetzer wohlgefälliger, sangbarer, fliessender, dem Geiste der Dichtung angemessener zu machen. *Carissimi*, geb. um das Jahr 1600, lebte als Capellmeister in Rom; ungefähr vom Jahre 1635 an stand er auf dem Höhepunct seiner Wirksamkeit. Er war der Erfinder der Kammercantate, einer Musikgattung, die aus dem Oratorium ihren Ursprung herleitet, und in welcher dramatische Recitation, gleichwie in der Oper, heimisch ist. Er hat sodann grössere, musikalisch bedeutendere Compositionen im Fache des Oratoriums geschaffen, er ist wesentlicher Verbesserer des Recitativs und der dramatischen Melodie und hat zuerst die Instrumente, besonders zu Einleitungen und Zwischensätzen, selbstständiger benutzt.

Anmerkung. In dieselbe Zeit fällt auch der neuerdings durch die Oper gleiches Namens sowie durch eine jetzt vielfach in Concerten gesungene, neu herausgegebene Kirchenarie wieder bekannt gewordene *Alessandro Stradella*.

§ 30.

Alles verkündigte nun das Morgenroth des schönen Tages, an welchem die wiedergeborne Melodie im höchsten Glanze gereifter Schönheit erscheinen sollte; Alles verkündigte jene grosse Zeit Italiens, in welcher die reichstbegabten Männer, so zahlreich wie nie vordem und nachher, nebeneinander wirkten, jene Zeit, in welcher Italien sich einer unbedingten musikalischen Herrschaft über Europa erfreute. Hier begegnet uns zuerst der vielseitig gebildete, in allen

musikalischen Gattungen thätige *Alessandro Scarlatti*, der Gründer der neapolitanischen Schule und Director jenes berühmten Conservatoriums, aus welchem die meisten bedeutenderen Tonsetzer des achtzehnten Jahrhunderts hervorgegangen sind. Ueber sein Geburtsjahr sind die Angaben verschieden. Ein Schüler Carissimi's, trennte er sich nach dem Jahre 1665 von seinem Lehrer, durchreiste ganz Italien, kam sogar nach Deutschland, um auch hier die Kunst in allen Richtungen zu studiren, hielt sich längere Zeit in München und Wien auf und wendete sich endlich, mit Erfahrungen und Kenntnissen ausgerüstet wie selten ein Künstler, nach Neapel, wo er bis an sein Ende 1725 oder 1728 wirkte.

§ 31.

Scarlatti war bahnbrechendes Genie. War es ihm nicht gegönnt, überall das Höchste zu erreichen, so lag der Grund in seiner geschichtlichen Stellung, welche ihm den Ausgangspunct für eine neue Entwicklung der Musik für seine Thätigkeit anwies. Erst seinen Schülern und Nachfolgern wurden die Kränze zu Theil, zu deren Gewinnung er die Möglichkeit gegeben hatte. Die Geschichte nennt unter vielen anderen die Namen *Francesco Durante*, geb. im Neapolitanischen 1684, gest. 1755, *Leonardo Leo*, geb. 1694 oder 1701 zu Neapel, gest. um das Jahr 1742, *Emanuele d'Astorga*, geb. 1680, Namen, welche nicht blos den Glanzpunct jener Zeit bilden, sondern auch für alle Zeiten eine gleiche Geltung behaupten werden. Diese Männer sind es gewesen, welche den Ernst der Vorzeit mit dem Reiz des neuen Styls geeint, nach beiden Seiten hin das rechte Maass gehalten haben, und deren Schöpfungen man daher als den Mittel- und Höhepunct zwischen Alt und Neu bezeichnen kann.

Anmerkung. Ueber das in den §§ 29—31 Gesagte ist der 2. Band des öfters genannten Werkes von Rochlitz zu vergleichen. In einzelnen Ausgaben sind u. a. folgende Compositionen erschienen: Durante, *Litania*; Leo, *Psalm*; Astorga, *S abat mater*; sämmtlich: Halle, bei Kümmel. — Ausser den in § 31 genannten Männern ist noch ein anderer Schüler Scarlatti's, *Gaetano Greco*, zu erwähnen.

§ 32.

Je mehr die Oper in nächster Zeit zum Theil durch die Genannten, so wie andere Künstler, fortwährend grössere Geltung, allgemeinere Verbreitung und

Ausbildung erlangte, um so mehr trat die Kirchenmusik zurück. Bald nahte die Zeit, wo die Gediegenheit, die Kraft und Hoheit, der Ernst und die Würde der vorangegangenen Jahrhunderte den Tonsetzern zu entschwinden begann. Bald kam es dahin, dass ein Jeder Opern geschrieben und durch sie lauten Beifall musste errungen haben, bevor er erwarten durfte, man werde dem, was er in anderen Gattungen der Tonkunst leistete, einige Beachtung schenken. Bald bestand der eigentliche Genuss an Musik in Italien nur noch darin, den Tönen der allerdings ausgezeichneten Gesangsvirtuosen zu lauschen, sich einem süssen Schwelgen und Selbstvergessen zu überlassen. *Vinci*, *Pergolese*, *Duni*, *Jomelli*, *Piccini*, *Sacchini* und viele andere Componisten werden in diesem Zeitraume genannt, zum Theil noch sehr bedeutende Meister, in deren Werken jedoch der bezeichnete Umschwung stets mehr oder weniger bemerkbar ist. In der gesammten Kunst war Genusssucht an die Stelle des früheren Ernstes getreten. So zeigen auch die Werke dieser Meister schon moderne Sentimentalität und Flüchtigkeit, Haschen nach Effect.

§ 33.

Die Einführung des Sologesanges machte natürlich das Bedürfniss schöner Stimmen und eines gebildeten Vortrags fühlbar; in der Oper war der Erfolg ebenso sehr von den Sängern, als von der Composition abhängig. Früher, vor dem Jahre 1600, konnte der Werth des Sängers allein in seinen theoretischen Kenntnissen und in seiner Fähigkeit, vom Blatte zu singen, bestehen; war er zugleich im Besitz einer schönen Stimme, so ward dadurch sein Werth nicht in solcher Weise erhöht, wie dies in den späteren Zeiten der Fall sein musste. Jetzt galt es, auf der von Caccini gebrochenen Bahn vorwärts zu schreiten, und so eilte der Kunstgesang vom Jahre 1580 bis 1700 seiner Ausbildung entgegen, so dass er während des achtzehnten Jahrhunderts seine höchste Vollendung erreichte. Es entstanden jene berühmten Singschulen, welche so viel zur Blüthe und immer weiter verbreiteten Herrschaft der Tonkunst beigetragen, und den eigentlichen Kunstgesang geschaffen haben. Neapel war vom Anfange des siebzehnten Jahrhunderts an der Sitz des Gesanges, wie der Musik überhaupt, bis es in den trefflichen Singschulen von Bologna Nebenbuhler fand, welche ihm die Palme streitig machten. In Neapel wirkten nach *Scarlatti*: *Leo*, *Vinci* geb. (1692), *Perti*, geb. um das Jahr 1670, und der berühmte Gesangslehrer *Porpora*, geb um 1680. Nach dem Muster der neapolitanischen Schulen bil-

deten sich bald andere in Italien, und im Wendepunct des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts lehrten *Francesco Peli* in Modena, *Lotti* und *Gasparini* in Venedig, *Fedi* und *Amadori* in Rom, *Francesco Brivio* in Mailand, *Francesco Redi* in Florenz, endlich *Antonio Bernacchi* und sein Lehrer *Antonio Pistocchi* in Bologna. Unter den grössten Sängern Italiens werden insbesondere genannt: *Baldassare Ferri*, dessen Studien in den 1690er Jahren begannen, und *Carlo Broschi*, genannt *Farinelli*, geb. 1705 zu Neapel, zunächst ein Schüler Porpora's. Bernacchi hatte von der Natur keine glücklichen Gesangsorgane erhalten, bildete sich aber dessenungeachtet durch unermüdliches Studium so aus, dass er, der berühmteste Sänger seiner Zeit, von Händel und Graun der König der Sänger genannt wurde.

§ 34.

Als das wichtigste Resultat des siebzehnten Jahrhunderts traten hervor einerseits die Entstehung eines wirklichen musikalischen Dramas und Umbildung der Kirchenmusik dadurch, andererseits die ersten Anfänge einer selbständigen Instrumentalmusik. Was durch die grossen Talente jener Zeit nach so vielen Seiten hin geleistet worden ist, lässt sich zusammenfassen unter diesen beiden Hauptgesichtspuncten. Durch diese wichtigsten Ereignisse wurde der Grund gelegt zu alle dem, was die damalige Zeit Grosses und Herrliches auf dem Gebiet der Tonkunst geleistet hat. — Es ist jetzt noch übrig, der Steigerung der technischen Kräfte in der Instrumentalmusik — gleichfalls eine Folge jenes allgemeinen Umschwungs — in Kürze zu gedenken. Als der Gründer der höheren Kunst des Violinspiels in Italien wird gewöhnlich bezeichnet: *Archangelo Corelli*, geb. 1653 in einer kleinen Stadt auf bolognesischem Gebiet, gest. 1713. Grösseres leistete nach Aller Urtheil *Giuseppe Tartini*, einer der bedeutendsten Violinspieler Italiens in diesem Zeitraum, geb. zu Pirano in Istrien, gest. 1770. Endlich sei noch ein Schüler des Corelli erwähnt: *Pietro Locatelli*, der, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zu Bergamo geboren, in der Mitte desselben als einer der grössten Virtuosen bekannt war. Für Pianofortemusik hat zuerst *Domenico Scarlatti* Bahn gebrochen. Er war in Italien der Begründer der höheren Kunst des Pianofortespiels, zugleich auch der erste bedeutende Componist dafür. Domenico Scarlatti war der Sohn Alessandro Scarlatti's, geb. 1683 zu Neapel.

Anmerkung. Von den Werken der §§ 32—34 genannten Tonsetzer sind die meisten nicht im Druck erschienen; nur Einzelnes, Pergolese's *Stabat mater* z. B. in vielen Ausgaben. Piccini's Partituren sind in Paris gedruckt. Ueber die italienischen Gesangschulen (§ 33) vergl. *Mannstein*, Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges u. s. w. Leipzig, 1845, obschon diese Schrift der sehr einseitigen Principien wegen die ihr zu Grunde liegen, nur mit Vorsicht benutzt werden kann. — Von den Violinisten (§ 34) sind einzelne Compositionen in späteren Ausgaben erschienen, von D. Scarlatti sämmtliche Werke, herausgegeben von C. Czerny. Wien. — Gleichzeitig mit *Corelli* werden noch die Violinisten *Geminiani*, ein Luccheser, und *Vivaldi*, ein Venetianer, genannt Die vorzüglichsten Schüler *Tartini's* waren *Pietro Nardini* und *Gaetano Pugnani*.

§ 35.

Neben der römischen und neapolitanischen ist noch eine Schule zu nennen, welche grosse Bedeutung erlangt hat, die venetianische, gegründet durch Willaert (§ 18), die fast gleichzeitig mit der erstgenannten zu höherem Aufschwunge gelangte, und die ganze bis jetzt besprochene Zeit hindurch Künstler ersten Ranges zu ihren Mitgliedern gezählt hat. Diese Schule ist insbesondere für Deutschland von grosser Bedeutung gewesen, da sie vielfach auf die Kunst des letzteren eingewirkt hat. Ihre geschichtliche Stellung erhält sie darum auch am passendsten bei dem Uebergang zur Betrachtung der deutschen Musik. Der erste Künstler, der in derselben durch seine Werke eine bleibende Geltung gewonnen hat, ist der ausgezeichnete *Giovanni Gabrieli*, der, geb. 1540, einer der grössten Orgelspieler seiner Zeit wurde und die Stelle als Organist an der Marcuskirche in Venedig bekleidete. Er starb 1612 und erlebte schon die durch Erfindung der Oper bewirkte Umgestaltung der Musik. Vollständig der Periode des schönen Styls angehörig zeigt sich *Antonio Lotti*, gleichfalls Organist später Capellmeister an der Marcuskirche, gest. 1740. Endlich ist zu nennen *Benedetto Marcello*, ein venetianischer Patricier und Schüler des eben Genannten, geb. 1680, gest. 1739. Marcello war Dilettant, ist aber den bedeutendsten Componisten an die Seite zu setzen. Er nähert sich im Styl seiner Werke schon überwiegend der neueren Zeit.

Anmerkung. Namhaft zu machen ist ausser den Genannten auch *Ant. Caldara*, geb. zu Venedig, Kaiser Karl's VI. Vicehofcapellmeister in Wien, der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts angehörig. — Ueber die venetianische Schule ist das wichtigste Werk die Schrift von *C. v. Winterfeld:* Joh. Gabrieli und sein Zeitalter, Berlin, 1834. Ausserdem findet sich Mehreres in dem angeführten Sammelwerke von Rochlitz. Ferner einzeln drei zwei-

chörige Gesänge von Joh. Gabrieli, herausgegeben von *C. F. Becker*, Leipzig. — Marcello's Werke sind häufig bis herab auf die neueste Zeit in verschiedenen Ausgaben und Bearbeitungen im Druck erschienen. — Von Caldara enthält die schon genannte, in Halle erschienene Sammlung ein *Kyrie* und *Gloria*.

Nächst der hier besprochenen venetianischen ist noch die bolognesische Schule von Bedeutung. *Paolo Colonna* war der Gründer derselben, *Giov. Maria Clari* ein ausgezeichneter Schüler desselben. — Clari, *De profundis*. Halle, Kümmel.

Deutschland.

Epoche des erhabenen Styls. Blüthe der Kirchenmusik. Italienische Einflüsse. Erste Anfänge der weltlichen Musik und der Oper.

§ 36.

Die Betrachtung der Geschichte der deutschen Musik kann, sobald man nur das praktisch Wichtige, das, was dem Künstler der Gegenwart von Interesse sein muss, im Auge hat, am passendsten mit *Luther* begonnen werden. Wie überhaupt die deutsche Musik in ihrem gesammten Verlauf seit der Reformation, namentlich was die ersten Jahrhunderte betrifft, im Gegensatz zu Italien einen überwiegend protestantischen Charakter gezeigt hat, so kann insbesondere Luther als der Mittelpunct für die ersten musikalischen Bestrebungen betrachtet werden. Was in Italien durch Kirchenversammlung, Papst und Cardinäle und in Folge davon durch Palestrina hervorgerufen worden war, dazu waren bei uns die ersten Anregungen aus der Mitte des Volkes hervorgegangen, das hatte Luther durch seine reformatorische Thätigkeit ins Leben gerufen. Luther war, wie eine Menge Stellen in seinen Schriften zeigen, ein grosser Musikfreund, und wenn auch seine eigene Einsicht sowohl, wie seine schöpferische Thätigkeit in Bezug auf Musik (mit Ausnahme der Melodie: „Ein' feste Burg etc.") nicht hervorstechend gewesen sind, so besass er doch gebildeten Sinn und Empfänglichkeit in ausreichendem Grade, um auch der Tonkunst in Bezug auf kirchliche Erbauung eine höchst einflussreiche Stellung anzuweisen. Dadurch, dass Luther die Gemeinde am Gesang betheiligte, und auf diese Weise dem Choral eine so

bedeutende Stelle einräumte, hat er nicht blos in religiöser, sondern auch in musikalischer Hinsicht für alle Folgezeit nachhaltig gewirkt.

§ 37.

Eine geschichtliche Entfaltung im eigentlichen Sinne, d. h. ein Anwachsen, ein Mehren durch Benutzung des bereits Gewonnenen und Hinzufügung von neuen Erfindungen im Laufe der Zeiten, können wir nur dem lutherischen Kirchengesange beimessen; nur ihn können wir einen lebendigen Spiegel fortgehender Entfaltung frommen, evangelischen Sinnes nennen. Hierin liegt zugleich, dass der Kirchengesang zu Luther's Zeit noch keineswegs die höchste Vollendung erreicht hatte. Es sind von Luther an mehrere besondere Entwicklungsstufen zu unterscheiden. Die erste Epoche umfasst die Zeit der anfänglichen, keimenden Kunst, welche langsam von der entlehnenden, aneignenden Thätigkeit zur schöpferischen überging. Aus dieser Epoche sind besonders die Namen *Hans Walter* und *Ludwig Senfl* zu nennen. Sie erstreckt sich bis zum Tode Luther's. Das Streben des zweiten Zeitraums ging dahin, die verworrenen Ahnungen des ersten zu erfüllen. Die künstliche Stimmenverwebung sollte der einfachen Fasslichkeit weichen, der im Tenor ruhende, von anderen Stimmen verdeckte Gesang in die klangreichere, Allen vernehmliche Oberstimme verlegt (L. Osiander), der Rhythmus entschiedener, die Entfaltung der Harmonie lebendiger werden, um das Ziel zu erreichen, welches in dem grössten Tonkünstler dieser Zeit, *Johannes Eccard* (geb. 1553 zu Mühlhausen, gest. 1611 als Capellmeister in Berlin), verkörpert erscheint. Die zweite Epoche umfasst die höchste Blüthe und Vollendung des evangelischen Gesanges. Die dritte Epoche wird eröffnet durch die neuen Formen der weltlichen Musik. Der grosse, durch Erfindung der Oper hervorgerufene Umschwung in der italienischen Musik beginnt allmälig seine Einflüsse auch auf Deutschland zu äussern, und die alte kirchliche Kunst in ihrer Reinheit zu zerstören. Diese Epoche dauert bis zum Ende des siebzehnten Jahrhunderts und findet ihr Ziel und ihre Vollendung in der vierten, die, am Ende des siebzehnten Jahrhunderts beginnend, bis auf Händel und Bach sich ausdehnt. Mit Sebastian Bach endlich ist diese gesammte Zeit völlig abgeschlossen; seit ihm kann von eigentlich heiliger Kunst im unbeschränkten und strengen Sinne nicht mehr die Rede sein.

§ 38.

Von dem Höhepunct aus, welchen Eccard gewonnen, war ein weiteres Hinaufsteigen und Ueberbieten in seiner Richtung nicht denkbar. Es zeigt sich nach ihm ein allmäliges Sinken des heiligen Gesanges, welches aber nicht schnell, sondern in dem Zeitraume von fast mehr als einem Menschenalter geschieht. Dieses Sinken äussert sich in dem Verschwinden der Kirchentöne, welche dem neuen Systeme zweier Tongeschlechter nachgesetzt werden. Der italienische Einfluss bringt ein weltliches Element in den Kirchengesang, das von der älteren Weise, Volksmelodien auf den Choral zu übertragen, weit entfernt, sich dem deutschen Geiste ursprünglich fremd zeigt. Zugleich gelangt, im Gegensatz zu der alten Grossartigkeit der Auffassung, die Richtung auf Wortausdruck, Declamation, Darstellung besonderer Seelenzustände zur Geltung. So ist der Gesammtcharakter dieser späteren Epoche der einer Uebergangszeit, die, an sich minder bedeutend, auf Sebastian Bach und Händel als ihre Vollender hinzeigt. Selbständigen Werth hat diese Zeit hauptsächlich dadurch, dass sie die Kunstmittel vervielfältigt, die Fertigkeit der Ausführenden erhöht, wodurch insbesondere auch das höhere Orgelspiel angebahnt wird. Wesentlich ist dem italienischen Einfluss auch das Streben beizumessen, den Ausdruck durch äussere Mittel zu steigern, den Vortrag zu verfeinern, Licht und Schatten, Stärke und Schwäche abzumessen, und so, durch der eigentlichen Composition fremde Elemente, Wirkung zu erreichen. Endlich ist zu bemerken, dass sich im siebzehnten Jahrhundert auch das dramatische Oratorium, wozu das vorangegangene Jahrhundert schon die ersten Versuche in der Darstellung der Leidensgeschichte gemacht hatte, mehr und mehr verbreitet, sowie auch ein selbständiges Orgelspiel neben dem Gesange sich entfaltet. Bahnbrechend wirkte hier *S. Scheidt*, während *Pachelbel* als der Vorläufer Sebastian Bach's zu bezeichnen ist. Vor Scheidt war die deutsche Orgelkunst in der Kindheit; sie war nur ein Nachhall des Gesanges. An Pachelbel aber knüpft sich das Aufblühen des neuen Kunstzweiges, des grössten im nächsten Jahrhundert, welcher den Abschluss des kirchlichen Kunstgebietes bildet, und die wichtigste Kunstrichtung der neuesten Zeit, die Instrumentalmusik vorbereitete.

Anmerkung zu §§ 36—38. Ueber den evangelischen Kirchengesang sind die Hauptwerke: *C. von Winterfeld's* Schrift: Der evangelische Kirchengesang, 3 Bände, Leipzig, Breitkopf und Härtel. Ferner: *G. von Tucher*, Schatz des evangelischen Kirchengesanges, Stuttgart 1840. Ferner: *C. F. Becker* und *G. Billroth*, Sammlung von Chorälen aus dem

sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert, Leipzig 1831. In den letzten Jahren sind ausserdem noch andere Ausgaben in ziemlicher Anzahl gefolgt.

§ 39.

Wie in den älteren Zeiten überhaupt bei allen Nationen, so bildet auch in Deutschland bis herab in die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Kirchenmusik den wichtigsten Theil der gesammten Tonkunst, denjenigen, welcher bleibenden Werth besitzt. Die weltliche Musik hat in früheren Jahrhunderten, wo der religiöse Geist noch alle Zustände des Lebens durchdrang, nicht zu einer gleich grossen Bedeutung zu gelangen vermocht. Schon früh indess gewahren wir in Deutschland eine überwiegende Neigung für Instrumentalmusik, im Gegensatz zu Italien, wo der Gesang stets vorzugsweise gegolten hat und das Orchester selbst bis auf die Zeiten Mozart's herab verhältnissmässig nur eine untergeordnete Rolle spielte. Zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts waren in Deutschland schon gegen 50 Instrumente in Gebrauch, und ein Jahrhundert später hatten sich dieselben bis auf 100 vermehrt. Insbesondere waren es die Tasteninstrumente, die Orgel an der Spitze, denen nachhaltige Pflege und Aufmerksamkeit gewidmet wurde. So ist schon vom Jahre 1571 ein Clavierwerk von *Ammerbach*, Organist an der Thomaskirche zu Leipzig, vorhanden, welches uns einen Einblick in die Lage der Sache zu jener Zeit gewährt. Ein Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, *Johann Kuhnau*, Dienstvorfahr Sebastian Bach's, geb. 1667, gest. 1722, war es, welcher die ersten Claviersonaten geschrieben hat. In jenen Zeiten und bis die Sonate mehr und mehr zur Geltung gelangte, war die Suite die verbreitetste und beliebteste Kunstform. Bis auf Bach und Händel, welche Beide noch darin thätig gewesen sind, hat sich diese Form erhalten, und erst der Sohn Sebastian's, Emanuel, hat die Suite ganz verdrängt und die moderne Sonate an deren Stelle gesetzt. — Das beliebteste und namentlich bei den Dilettanten übliche Instrument, für welches auch Sebastian Bach noch geschrieben hat, war die Laute, die, in ihrer äusseren Einrichtung unserer Guitarre ähnlich (nur mit dem Unterschied, dass sie 24 Saiten hatte, von denen 10 nicht durch Aufsetzen der Finger gegriffen, sondern nur gerissen wurden), von den Schriftstellern jener Zeit als Anfang in Bezug auf die Erlernung anderer Instrumente bezeichnet wird.

§ 40.

Unter den Liedercomponisten des siebzehnten Jahrhunderts ist vorzugsweise *Heinrich Albert*, geb. 1604 zu Lobenstein im Voigtlande, gest. 1651 zu Königsberg, zu nennen. Er ist derjenige, welcher dem Liede die nachher immer mehr zur Geltung gelangende Gestalt, wornach dasselbe aus einer Melodie und einem bezifferten Bass bestand, gegeben hat. Das siebzehnte Jahrhundert war reich an weltlichen Liedern. Dass jedoch von diesen Compositionen nur wenige sich längere Zeit hindurch wirklich lebendig erhalten haben, besonders aus der zweiten Hälfte des siebzehnten und der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, ist der Unbedeutendheit der Texte, dem Herabgekommensein der Literatur zuzuschreiben. Nur erst, als durch Kleist, Gleim, Lessing u. A. die deutsche Literatur sich frisch und lebendig zu entfalten begann, erlangte auch das Lied durch die Compositionen von Schulz, Reichardt, Haydn u. A. höhere Bedeutung.

Anmerkung zu §§ 39—40. Das Wichtigste hierüber enthält die Schrift von *C. F. Becker:* Die Hausmusik in Deutschland in dem sechszehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. Leipzig 1840.

Eine vollständige Aufzählung von neuen Ausgaben älterer Werke überhaupt hat *C. F. Becker* in seiner Schrift: Die Tonwerke des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1847, S. 311, gegeben.

§ 41.

Auch die italienische Oper fand frühzeitig und bald nach ihrer Erfindung Eingang in Deutschland. Der sächsische Capellmeister *Heinrich Schütz,* geb. 1585, gest. 1672, war es, welcher dieselbe dahin verpflanzte, und zu dem Zwecke die „Daphne“ des Rinuccini, welche Martin Opitz von Boberfeld übersetzt hatte, neu componirte. Aufgeführt wurde das Werk zur Feier der Vermählung der Schwester des Churfürsten von Sachsen, Johann Georg's, im Jahre 1627. Dieser erste Versuch, den Schütz machte, steht indess ziemlich vereinzelt da, denn wenn schon Deutschland von den Bedrängnissen des dreissigjährigen Krieges sich schnell erholte, so waren doch nach dem westphälischen Frieden längere Zeit hindurch ganz andere Interessen vorherrschend, als dass an eine Weiterverbreitung des Fremden hätte gedacht werden können. Als endlich die deutschen Höfe wieder anfingen, auf das Theater ihre Aufmerksamkeit zu richten, waren ihre Blicke so sehr nach Italien gewendet, dass sie nur von dort her

Sänger und Componisten verschrieben und die deutschen Künstler ganz vernachlässigten. Die Geschichte der Verbreitung der Oper in Deutschland ist daher längere Zeit hindurch nur eine Fortsetzung der Geschichte der italienischen Oper, und erst, als durch Handel vermögend gewordene Städte anfingen, gleichfalls Theater zu erbauen, wurde dem Vaterländischen eine kräftige Förderung zu Theil. Hamburg namentlich war es, welches unter diesen Städten eine der ersten Stellen einnimmt, und das Begonnene, des anfänglichen Widerspruchs der Geistlichkeit ungeachtet, durchsetzte; Hamburg, welches auch darum von besonderem Interesse für uns ist, weil es dadurch einem der bedeutendsten musikalischen Talente jener Zeit: *Reinhard Keiser* (geb. 1673, gest. 1739), einen Wirkungskreis eröffnete.

Anmerkung. Aus der Zeit der Hamburger Opernblüthe sind ausser *Keiser* noch *H. Mattheson*, *G. F. Händel* und *G. P. Telemann* zu nennen.

§ 42.

Diejenigen Männer, welche die Kunstgeschichte auf den Wendepunct der alten und neuen Zeit stellt, welche als die Vollendung der gesammten vorausgegangenen Kunst und zugleich als die Grundlage für die spätere Entwicklung derselben zu betrachten sind, sind *Johann Sebastian Bach*, geb. zu Eisenach im Jahre 1685, gest. zu Leipzig 1750, und *Georg Friedrich Händel*, geb. zu Halle 1685, gest. zu London 1759, diejenigen zugleich, in welchen die alte contrapunctische Kunst ihre Vollendung erreichte, jene Vielstimmigkeit, welche wesentlich dem Ausdruck grosser, allgemeiner Seelenstimmungen entsprechend ist, während die nun bald sich geltend machende freiere Schreibart, das Uebergewicht einer Melodie, die angemessene Form für den Ausdruck persönlicher Zustände des Einzelnen genannt werden muss. Händel lebte anfangs in Halle, später in Hamburg, wendete sich dann nach Italien, erhielt dann bei seiner Rückkehr eine Anstellung in Hannover und ging von hier aus nach London. Erst hier schrieb er seine Oratorien, und London war demnach der Schauplatz seiner grössten Thätigkeit. Bach ist nie sehr über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus gekommen und zeigt uns in seinen äusseren Verhältnissen, im Gegensatz zu den mannichfach bewegten Lebensschicksalen Händel's, ein patriarchalisches Stillleben.

§ 43.

Der bezeichneten äusseren Eigenthümlichkeit beider Männer entsprechend gestaltet sich auch die innere. Bach's Geist erwachte unter dem Tongewebe contrapunctisch verbundener Stimmen, eine Richtung, welche er von der niederländischen und altdeutschen Kunst überkommen hatte. Bach's Richtung war eine überwiegend innerliche. Händel war es nicht gegeben, die ganze Kraft des Geistes nach innen zu kehren und überwiegend in wunderbar kunstreiche Ausarbeitung zu offenbaren. Händel musste sich tragen lassen von einem reich bewegten Volksleben und in fortwährender Verbindung mit der Welt seine Kraft bethätigen. Wir erblicken daher bei Händel hervorstechend eine grosse, edle Popularität; Bach dagegen schreibt mehr für die Eingeweihten; Händel wirkt mehr augenblicklich, Bach erst nach längerer Beschäftigung mit seinen Werken. Bach ist ein rein deutscher Componist, während Händel, lange Jahre in Italien lebend, zugleich italienische Einflüsse in seine Entwicklung aufnahm. Bach is rein kirchlich, während Händel's Richtung in Folge jener Einflüsse mehr nur eine religiöse im weiteren Sinne genannt werden kann. Der italienische Einfluss ist es auch gewesen, welcher bei Letzterem eine grössere Singbarkeit hervorrief, während der Erstere, rein deutsch und zugleich dem instrumentalen Element sehr zugeneigt, diese vernachlässigte. Händel ist mehr dramatisch, Bach mehr lyrisch; beide aber stehen entschieden auf dem Boden des Protestantismus und sind für dieses Bekenntniss die musikalischen Höhepuncte jenes Jahrhunderts.

Frankreich.

Erste Anfänge der Oper. Früheste musikalische Bestrebungen.

§ 44.

Frankreich hat nicht, wie Italien und Deutschland, die umfassende und geordnete Entwicklung in Bezug auf Musik durchlaufen; es tritt bei weitem später mit selbstständiger Bedeutung auf. Wenn jene Länder mit der Blüthe der Kirchenmusik begannen, so unterscheidet sich Frankreich dadurch wesent-

lich, dass ihm eine kirchliche Tonkunst von höherem Werthe fast ganz mangelte. In der Epoche Josquin's, um das Jahr 1500, zeichneten sich einige Schüler desselben aus, doch fanden diese ihre Heimath überwiegend in Italien. Seit dem Jahre 1530 waren in Paris und Lyon grosse Druckereien thätig, und es traten jetzt Componisten auf, deren Chansons, Motetten und Messen an diesen Orten gedruckt wurden. Auch aus späterer Zeit werden noch viele Titel und Namen genannt, ohne dass jedoch ein grösserer Ruf und grössere Kunstbedeutung sich daran knüpften; es scheint sogar, als habe die Tonkunst dort Rückschritte gemacht. So dauerten die Verhältnisse fort bis in das siebzehnte Jahrhundert. Man war von der alten Schule des höheren Contrapuncts längst abgefallen, ohne in den neu entstandenen Gattungen den Italienern nachzueifern. Nur etwas Eigenthümliches besass der französische Hof schon seit Ludwig XIII., es waren dies die „*vingt-quatre Violons du Roy*“ (Violinen und Violen von verschiedenen Dimensionen), für welche einige Tonsetzer eine Art von Kammerstücken geliefert hatten, Werke indess, welche nur die Kindheit der Kammermusik unter einem wenig musikalischen Volke beweisen können.

§ 45.

Erst nach Erfindung der Oper finden wir Gelegenheit, über Frankreich Wesentlicheres zu berichten. — Die Oper hatte daselbst später als in Deutschland Eingang gewonnen. Der Cardinal-Minister *Mazarini* war der Erste, der dieselbe nach Frankreich verpflanzte. Es geschah dies im Jahre 1645, wo zum ersten Male vor dem Hofe von einer italienischen Operngesellschaft eine Aufführung veranstaltet wurde. Der Erfolg, den dieselbe fand, weckte die Lust einiger nachahmenden Franzosen, aber erst dem schlauen Italiener Lully gelang es, die Oper wirklich in Frankreich heimisch zu machen. *Johann Baptist Lully*, geb. zu Florenz 1633, kam schon als kaum zwölfjähriger Knabe nach Paris, wo er bei der Nichte des Königs als Küchenjunge angestellt wurde. Durch sein pfiffig-komisches Wesen, so wie die Tänze, die er auf der Violine vorzutragen verstand, wusste er bald die Aufmerksamkeit des Königs auf sich zu ziehen. Das Glück begünstigte ihn, so dass er endlich zu den höchsten Ehrenstellen gelangte. Lully ist der Gründer der französischen Oper, nicht blos dadurch, dass er die oberste Leitung besass, sondern auch durch seine zahlreichen Werke, in denen er dem Geschmack der Nation huldigte, und die fast ein ganzes Jahrhundert hindurch mit denen seines Nachfolgers *Rameau* das französische

Theater beherrscht haben. Es lebt in diesen Compositionen die Grundrichtung des französischen Wesens. Insbesondere war es das den Texteswortén eingeräumte Uebergewicht, im Gegensatz zu der Herrschaft der Coloratur bei den Italienern, welches dem, mehr auf scharfe Ausprägung des Verstandes gerichteten Naturell der Franzosen entsprach. Lully war in dieser Richtung zugleich Vorläufer Gluck's, und es erklärt sich hieraus, wie der Letztere gerade in Frankreich die höchste Anerkennung finden musste.

Deutschland, Italien und Frankreich.

Epoche der Wechselwirkung und Gesammtentwicklung. Epoche des schönen Styls in Deutschland. Oper- und Instrumentalmusik.

§ 46.

Der Uebergang zu der neueren Zeit, was Deutschland betrifft, stellt sich dar in den Söhnen Bach's, insbesondere in dem geschichtlich bedeutendsten derselben, *Carl Philipp Emanuel*, geb. zu Weimar 1714, gest. zu Hamburg 1788. Emanuel Bach war es, welcher, ausgehend von der Richtung seines Vaters, die Kunst dem Weltlichen zuführte, für den Ausdruck persönlicher Stimmungen befähigte und auf diese Weise der unmittelbare Vorgänger Joseph Haydn's wurde. An die Stelle der Orgel, welche bis dahin das Hauptinstrument gewesen war, trat jetzt das Clavier. Emanuel wurde, was Deutschland betrifft, der Begründer des modernen Clavierspiels, und hat in seinem „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" den Anfang gemacht für eine gründlichere Unterrichtsmethode. Dem früheren kunstreichen Satz und dem vorzugsweise auf das Religiöse gerichteten Inhalt gegenüber machte sich jetzt zum ersten Male schon eine gewisse Romantik, eine freiere Bewegung der Phantasie geltend, welche in Haydn und den folgenden Tonmeistern ihre Vollendung erlangte. Endlich musste die bis dahin das Höchste der Kunst repräsentirende Gesangsmusik der Ausbildung und Herrschaft der Instrumentalmusik weichen. Emanuel Bach hat für Orchester schon Bedeutendes geleistet, und zu der Verselbst-

ständigung desselben beigetragen. Er ist es, an den sich alle diese Umgestaltungen knüpfen, und er ist daher in der Kunstgeschichte eine Gestalt von bleibender Bedeutung. — Ausser Emanuel verdient unter den Söhnen Bach's noch *Friedemann*, geb. 1710, gest. 1784, Erwähnung, weniger in Folge dessen, was er leistete, als vielmehr seiner grossen Begabung wegen, die aber sowohl in den Verhältnissen, als auch insbesondere in seiner Individualität Hindernisse für eine fruchtbringende Entwicklung fand.

§ 47.

Auf dem Gebiet der Kirchenmusik war durch Sebastian Bach und Händel der Höhepunct erreicht und jene erste grosse Epoche zum Abschluss gebracht worden. So sind aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zwar noch namhafte Tonsetzer zu nennen, aber alle diese Männer stehen doch in zweiter Reihe, während der fortschreitende Geist in der Sphäre der weltlichen Musik seinen Ausdruck fand. Folgende Namen sind vorzugsweise zu nennen: Noch als Zeitgenosse Sebastian Bach's zunächst *G. H. Stöltzel* und in Wien der auch als Theoretiker berühmte *J. J. Fux;* sodann *C. H. Graun, J. H. Rolle, G. A. Homilius, J. G. Naumann, J. A. Hasse, J. F. Doles, J A. Hiller, J. Schuster, G. J. Vogler, C. F. Fasch* u. A. Unter den Tonsetzern, welche ausschliesslich dem katholischen Deutschland angehörten, macht sich im vorigen Jahrhundert auch eine böhmische Schule bemerkbar. Hierher gehören: *F. L. Gassmann, F. Tuma, B. Czernohorsky, F. X.* und *V. Brixi, J. Zach.*

§ 48.

Ausser Emanuel Bach ist es vorzugsweise *Christoph Willibald Ritter von Gluck* gewesen, welcher, der früheren Alleinherrschaft und fast ausschliesslichen, höheren Bedeutung der Kirchenmusik gegenüber, die weltliche Musik energisch emporgehoben, und auf dem Gebiet des dramatischen Gesanges die Epoche des schönen Styls in Deutschland, die classische Zeit, begründet hat. Er war es, welcher dem auf dem Gebiet der weltlichen Gesangsmusik vorzugsweise herrschenden italienischen Styl das Deutsche gegenüber stellte, die deutsche Tonkunst zu gleicher Geltung emporhob und dadurch die spätere musikalische Weltherrschaft Mozart's vorbereitete. Ihm war es vorbehalten, das, was seit Erfindung der Oper erstrebt worden, bis dahin aber uner-

reicht geblieben war, zu verwirklichen, die Oper durch eine innigere Verbindung von Poesie und Musik zu einem Kunstwerk von höherer dramatischer Bedeutung zu erheben. — Gluck war geb. am 2. Juli 1714 zu Weidenwang in der Oberpfalz. In den Jahren 1726—1732 besuchte er die Schule zu Kommotau und begab sich später nach Prag. Er hatte schon früh ziemlich gut vom Blatte singen gelernt, auf der Violine und dem Violoncell einige Fertigkeit erlangt, später auch auf dem Clavier und der Orgel Unterweisung erhalten. Da er nur geringe Unterstützung von seinem Vater, damals Forstmeister auf der fürstlich Lobkowitz'schen Herrschaft Eisenberg, erhalten konnte, so sah er sich genöthigt, von diesen Fertigkeiten Gebrauch zu machen und seinen Unterhalt durch die Tonkunst zu verdienen. Er ertheilte Unterricht auf dem Violoncell. Im Jahre 1736 sehen wir ihn in Wien. Der lombardische Fürst von Melzi ernannte ihn zum Kammermusikus, nahm ihn mit nach Mailand und übergab ihn dort dem Capellmeister G. B. Sammartini zur weiteren musikalischen Ausbildung. Einige Jahre später (1741) trat er als Operntonsetzer, zunächst in Mailand, auf. 1745 begab er sich nach London, wo ebenfalls Opern von ihm aufgeführt wurden. Nach seiner Rückkehr (1746) wurde er, jedoch nur auf kurze Zeit, in die churfürstliche Capelle zu Dresden aufgenommen. 1748 treffen wir ihn in Wien, eine Reihe von Jahren hindurch in der Thätigkeit als Capellmeister. Hier war es, wo zuerst seine schon in London angeregten Ideen über die Umgestaltung der Oper zur Reife gelangten. Von hier an datirt sich seine grosse kunstgeschichtliche Bedeutung. Er componirte zunächst „Orpheus und Euridice“, welches Stück zuerst 1762 in Wien aufgeführt wurde. Die zweite Oper auf der neuen Bahn war „Alceste“, die Ende des Jahres 1767 gegeben wurde. Gluck sah ein, dass er seine Pläne niemals ganz verwirklichen würde, wenn er dazu nicht ein vortreffliches tragisches Gedicht, ein prachtvolles Theater und vorzügliche Darsteller benutzen konnte. Dies Alles hoffte er in Paris zu finden. Er wendete sich deshalb nach Paris, nachdem er Racine's „Iphigenie in Aulis“ durch Bailly du Rollet als Operngedicht hatte bearbeiten lassen. Im Jahre 1774 fand die erste Aufführung des letztgenannten Werkes in Paris statt. 1777 folgte Gluck's „Armide“; endlich im Jahre 1779 seine „Iphigenie in Tauris“. Die Aufführung dieser Oper bezeichnet den entscheidendsten Moment. Sie gewann einen so grossen Erfolg, wie keines der früheren Werke Gluck's in Frankreich. Endlich von Triumphen, aber auch von Kämpfen, die er mit dem Vertreter der italienischen Richtung, *Piccini* (geb. 1728, gest. 1800), zu bestehen hatte, ermüdet, kehrte er nach Wien zurück, wo er im Jahre 1787 starb. —

§ 49.

Versuche eigenthümlicher Art gingen in Deutschland dem durch Gluck bewirkten Aufschwunge der Oper voran, oder beförderten gleichzeitig in den Kreisen des Volks den Sinn für scenische Musik. Keiser's und der Hamburger Oper ist schon früher gedacht worden. Später waren es insbesondere das Melodrama, das komische Singspiel und die Operette, welche grosse Beliebtheit erlangten. Diese Bestrebungen trugen dazu bei, den Sinn für das Nationale lebendig zu erhalten, und den Boden zu bereiten für später folgende, grössere Leistungen. Unter den Tonsetzern, welche in ihrem Vaterlande, namentlich auf melodramatischem Gebiet, Glück machten, ist zunächst der gothaische Capellmeister *Georg Benda*, geb. 1721, gest. 1795, zu nennen. Auf dem Gebiet der grossen Oper zeichnete sich *Anton Schweitzer*, gleichfalls ein Gothaer, aus. In der Operette war es *Johann Adam Hiller*, der in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts der Liebling des Publicums geworden war. Neben Hiller verdient auch noch der Gothaer *E. W Wolf* in Weimar eine Erwähnung. *Friedrich Reichardt*, noch jetzt bekannt als Liedercomponist, war einer der Wenigen, welche den Bahnen Gluck's folgten. Später hat er sich auch im Singspiel versucht und namentlich die Göthe'schen Texte bearbeitet. — Die Blüthe der komischen Oper blieb indess nicht allein auf Norddeutschland beschränkt; bald wurde namentlich Wien ein Hauptsitz derselben. Hier war es vorzugsweise der ausgezeichnete *Carl Ditters von Dittersdorf* (geb. 1739, gest. 1799), welcher Werke von mehr als vorübergehendem Interesse schuf. Weiter ist noch neben vielen Anderen *Wenzel Müller* (geb. 1767) zu nennen. *Schenk* erlangte einen grossen Ruf durch seinen „Dorfbarbier“.

§ 50.

Auch die italienische Oper erhielt sich gleichzeitig in Deutschland immer noch in grosser Geltung. Unter den italienisirenden Deutschen ist der an der Dresdner Bühne thätige *Johann Adolph Hasse*, geb. 1699 in der Nähe von Hamburg, der bedeutendste; auch *Johann Gottlieb Naumann*, geb. bei Dresden 1741, ist hier zu erwähnen, weil er diese Richtung zum Abschluss gebracht hat, obschon mehr, als bei Hasse, deutsche Elemente in seinen Compositionen vorwalten. Ein dritter, zu seiner Zeit gleichfalls hochberühmter Vertreter dieser Richtung war *Carl Heinrich Graun*, gleichfalls ein Sachse, geb. 1701, gest.

1759. Er war Capellmeister Friedrich's des Grossen und hat sein Andenken namentlich durch seinen „Tod Jesu“ lebendig erhalten, während seine Opern, ebenso wie die der zuvor genannten Männer, durch die späteren grossen Leistungen auf diesem Gebiet bald verdrängt worden sind.

§ 51.

Jetzt naht die Zeit, in welcher die deutsche Musik ihre erste Blüthe innerhalb dieser Epoche erreichte, eine Zeit, auf welche alle vorausgegangenen Bestrebungen in Deutschland, Frankreich, Italien als auf ihr nothwendiges Resultat hinzeigen, eine Zeit, die berufen war, durch ihren grössten Repräsentanten Mozart Alles das, was früher nur vereinzelt geleistet worden war, zusammenzufassen. Diese Zeit zu eröffnen, den Aufschwung der Instrumentalmusik unmittelbar einzuleiten, und so in dieser Gattung, wie Gluck im Fache der Oper, die Vorstufe für Mozart zu bilden, war der Beruf *Joseph Haydn's*. Haydn war geb. 1732 zu Rohrau, einem Dorfe in Niederösterreich. Sein Vater, ein Wagner, übte in jenem Dorfe die Profession aus. Sechs Jahre alt, kam er auf die Schule in ein benachbartes Städtchen. Hier erhielt er Unterricht auf allen Instrumenten. Später kam er als Chorknabe an die Stephanskirche in Wien, wo er bis in sein sechszehntes Jahr blieb. Von da an war er der grössten Dürftigkeit preisgegeben. Er spielte bei Nachtmusiken und in den Orchestern. Eine glücklichere Wendung nahmen seine Umstände, als er 1759 als Musikdirector beim Grafen Morzin angestellt wurde. Noch besser gestalteten sich seine Verhältnisse, als er 1760 die Capellmeisterstelle beim Fürsten Esterhazy erhielt. Hier blieb er bis zum Tode desselben 1790. Haydn hatte bis dahin sich als Componist ausgezeichnet und einen geachteten Namen errungen. Seinen Höhepunct aber erreichte er erst von hier an, wo auch seine äusseren Verhältnisse bis an seinen Tod die günstigste Wendung nahmen. Eine Einladung von London aus veranlasste ihn, dorthin zu gehen. Hier schuf er seine grössten Werke im Fache der Instrumentalmusik. Von hier aus wurde er erst berühmt in seinem Vaterlande. Dieser Aufenthalt bildete die wichtigste Epoche in Haydn's Leben. Nach Wien zurückgekehrt, kaufte er sich in einer Vorstadt daselbst ein Haus und lebte hier bis zu seinem Tod im Jahre 1809. Hier componirte er seine beiden grössten Gesangswerke, die „Schöpfung“ und die „Jahreszeiten“; erstere 1797; die Jahreszeiten sind sein letztes Werk.

§ 52.

Wolfgang Amadeus Mozart war geboren am 27. Januar 1756 zu Salzburg. Schon früh zeichnete er sich, zugleich mit seiner Schwester Maria Anna (geb. 1751), im Clavierspiel aus; bei ihm selbst aber traten schon im frühesten Alter die ungewöhnlichsten Spuren ausserordentlicher Begabung hervor. Zeitig nahm sein Vater, Vice-Capellmeister des Erzbischofs von Salzburg, Bedacht, durch Concertreisen seinen Kindern Ruf im Auslande zu verschaffen. Die erste Reise ging 1762 nach München, wo die Kinder vor dem Churfürsten spielten und die grösste Bewunderung erregten. Im Herbst desselben Jahres begaben sich die Reisenden nach Wien; hier wurde insbesondere Wolfgang von der kaiserlichen Familie mit Liebkosungen und Geschenken überschüttet. Eine dritte Reise wurde 1763 über München nach Paris und 1764 nach London veranstaltet, und hier erfolgte die Herausgabe der ersten Werke. 1766 nach Salzburg zurückgekehrt, begann Mozart die höheren Compositionsstudien mit grösstem Eifer. Zu Ende 1767 wurde eine zweite Reise nach Wien unternommen; hier ertheilte Joseph II. (im Jahre 1768) dem Knaben den Auftrag, die komische Oper „*La finta semplice*“ zu componiren. Cabalen verhinderten die Aufführung. Glücklicher waren die Erfolge einer Reise, welche Mozart zu Ende 1769 nach Italien antrat. In Mailand bekam er den Auftrag, eine Carnevalsoper, „Mithridat, König von Pontus“, zu componiren. 1770 wurde die Oper mit grösstem Beifall zum ersten Male gegeben. Bald darauf trug ihm Maria Theresia die Composition einer theatralischen Serenade, „Ascanius in Alba“, auf. 1772 arbeitete er eine Serenade, „*Il Sogno di Scipione*“, und in Mailand eine neue Oper, „Lucio Silla“. Selbstständiger schon entfaltete sich sein Talent in der Oper „*La bella finta giardiniera*“, die, für München geschrieben, im Jahre 1775 daselbst aufgeführt wurde. Mozart trat jetzt in die Epoche höherer Reife. Er sehnte sich, die unwürdige Stellung in Salzburg, welche er bis dahin eingenommen hatte, zu verlassen. Vergebens bemühte er sich aber 1777 in München und bald darauf in Mannheim. Auch in Paris waren seine Bestrebungen erfolglos und er musste Anfang 1779 nach Salzburg zurückkehren. Hier erhielt er den Auftrag, für München „Idomeneo“ zu schreiben, die im Januar 1781 mit ausserordentlichem Beifall in Scene ging. Jetzt begann die grosse Zeit seines Lebens. Auf Befehl seines Erzbischofs kam er im März 1781 nach Wien, wo er indess sehr bald dessen Dienste verliess und sich bleibend niederliess. Im September 1781 erhielt er von Joseph II. den Auftrag, „Die Entführung aus dem

Serail“ zu componiren. Die Oper gefiel trotz der Cabalen der italienischen Sänger ausserordentlich und erwarb ihm besonders die Liebe der Böhmen. Im Jahr 1785 componirte er „*Davidde penitente*“, „Figaro's Hochzeit“ und gab seine sechs ersten Quartetts heraus. Figaro missfiel und machte allein ein Jahr später in Prag Glück. Für diese Stadt componirte er 1787 „Don Juan“. In den Jahren 1787—90 bearbeitete er mehrere Händel'sche Oratorien, und setzte 1790 für Wien „*Cosi fan tutte*“. 1791 componirte er ausser zwei Cantaten und mehreren Instrumentalstücken die „Zauberflöte“, „Titus“ und das *Requiem*. Er starb am 5. December 1791. — Mozart bezeichnet in seiner geschichtlichen Stellung den Wendepunct zwischen alter und neuer Zeit, den Punct, bis wohin die ältere sich erstreckt, und von welchem aus die neuere beginnt. Er ist der Mittelpunct der gesammten Geschichte der Musik. Er war es, der auf dem Grunde alles bis dahin Geleisteten, indem er dasselbe zusammenfasste, für die Oper den Höhepunct herbeiführte, alles Vorausgegangene im Fache der weltlichen Musik übertreffend, allem Nachfolgenden die Bahn vorzeichnend. Bis auf ihn hatte sich die Oper Italiens, Frankreichs und Deutschlands gesondert entwickelt. Mozart war es, welcher die musikalischen Eigenthümlichkeiten dieser Länder zusammenfasste und dadurch eine Weltmusik schuf, mit welcher er den ganzen gebildeten Erdkreis beherrschte. Er war es zugleich, der dadurch, dass die verschiedenen Nationen ihre Eigenthümlichkeit in ihm wiederfanden, die einflussreichste Rückwirkung auf jede derselben ausübte und ihre nationale Musik umgestaltete.

§ 53.

Auch auf dem Gebiet der Instrumentalmusik hatte Mozart Werke geschaffen, entsprechend seiner künstlerischen Bedeutung, und so das von Haydn Begonnene weiter geführt. Das Höchste jedoch hatte er im Fache der Oper geleistet. Jene Entwicklung zum Abschluss zu bringen, die Instrumentalmusik bis zu einer der Oper analogen Vollendung zu steigern, darin bestand jetzt die nächste Aufgabe für den fortschreitenden Geist. Die Lösung derselben war die That *Beethoven's*. In raschem Fortgang und unmittelbarem Anschluss an Mozart sehen wir diese Aufgabe vollbracht, während es nach der Erreichung derselben zunächst sich um den weiteren Ausbau dessen handelte, was durch die genannten Künstler ersten Ranges — diese Spitzen der Entwicklung — gewonnen worden war. *Ludwig van Beethoven*, geb. den 17. December 1770 zu Bonn, gest. den 26. März 1827,

war der Sohn eines Tenoristen in der Capelle des Erzbischofs von Cöln. Beethoven erhielt seinen ersten Unterricht in seiner Vaterstadt und wurde 1785 als Organist bei der erzbischöflichen Capelle angestellt. Bald jedoch, im Jahre 1792, wendete er sich nach Wien, um Haydn's Unterricht zu benutzen. Später, als sein Beschützer gestorben war und auch die Kriegsunruhen ihn von einer Rückkehr in sein Vaterland abhalten mochten, wählte er Wien zu seinem bleibenden Aufenthaltsort, insbesondere anfangs durch sein Pianofortespiel und seine freien Phantasien das Interesse des Publicums fesselnd. Sein Leben ist im Ganzen sehr einfach dahin geflossen. Neuere Sprachen und historische wie poetische Lecture bildeten die Ausfüllung seiner Mussestunden. Als er im Jahr 1809 einen Ruf als westphälischer Capellmeister erhielt, vereinigte sich Erzherzog Rudolph mit anderen Kunstfreunden, ihm eine jährliche Rente auszusetzen, die jedoch in der Folge sehr unregelmässig bezahlt wurde. Seit dem Jahre 1810 nahm die schon früher öfters eintretende Schwerhörigkeit immer mehr zu und artete bald in völlige Taubheit aus. — Die productivste Zeit seines Lebens fällt in die letzten Jahre des vorigen Jahrhunderts, bis herab ungefähr zum Jahre 1813. Wie Mozart unter gewissen Einschränkungen, d. h. in absolut musikalischer Sphäre, in der Oper den bis jetzt nicht übertroffenen Höhepunct bildet, so Beethoven in der Instrumentalmusik. In der kirchlichen sowohl wie in der dramatischen Kunst war bis dahin das Höchste geleistet worden; die Instrumentalmusik war das allein noch übrig gebliebene Gebiet, welchem nun Beethoven mit ganzer Entschiedenheit sich zuwendete. Daher erblicken wir bei ihm sogleich als ein unterscheidendes Merkmal, wie er von dem Pianoforte seinen Ausgangspunct nahm und hier seine tiefsten Gedanken niederlegte, während seine Vorgänger demselben im Ganzen doch nur eine geringere Aufmerksamkeit und eine mehr nur gelegentliche Beachtung zugewendet hatten. So wurde er zunächst für die neuere und neueste Pianofortemusik der Mittelpunct der gesammten Entwicklung. Er steigerte das von seinen Vorgängern Begonnene bis zur Vollendung, und wurde zugleich Grundlage für alle neueren Bestrebungen. Was bei den Schranken des Instrumentes das Pianoforte nicht zur Darstellung bringen konnte, dafür diente ihm das Orchester als Ausdrucksmittel. Er steht in dieser Beziehung in demselben Verhältnisse zu seinen Vorgängern und Nachfolgern, wie hinsichtlich der Pianofortecomposition. Er vollendete das durch Haydn und Mozart Begründete, und gab zugleich den Anstoss für die neueste Entwicklung. Charakteristisch für ihn ist neben der Steigerung aller äusseren Ausdrucksmittel, die der tiefere geistige Inhalt nothwendig machte, welchen er

auszusprechen berufen war, die dramatische Lebendigkeit seiner Compositionen, das Streben nach möglichster Bestimmtheit des Ausdrucks, wodurch die reine Instrumentalmusik für die Darstellung ganz bestimmter Seelenzustände befähigt wurde, endlich das humoristische Element, welches jetzt in die Instrumentalmusik eintritt. Hinsichtlich des Inhaltes seiner Werke ist ihm die Sympathie mit den geistigen Mächten, mit den Ereignissen und Bestrebungen des neunzehnten Jahrhunderts eigenthümlich, während Mozart in den Zuständen des vorigen Jahrhunderts wurzelt. Drei Epochen sind in dem Fortgange der Entwicklung Beethoven's zu unterscheiden: die erste, wo er an seine Vorgänger sich anschliesst, die zweite, wo er in gereifter Eigenthümlichkeit erscheint, endlich die dritte, wo er sich so sehr in diese Eigenthümlichkeit vertieft, dass sie die Merkmale der Ausschliesslichkeit und Opposition trägt.

§ 54.

Der Beruf alles nachfolgenden Kunstschaffens war jetzt eine speciellere Entwicklung innerhalb der gesteckten Grenzen, die Aneignung und Ausbeutung des Gegebenen, die weitere Ausführung und Steigerung einzelner Seiten. Wir sehen dies vollbracht seit dem Ende des vorigen und im Laufe des gegenwärtigen Jahrhunderts. Umfassend war die Anregung, die, von Deutschland ausgehend, auf alle Länder sich erstreckte; grosse Kunstschulen entstanden, welche einzelne Seiten überwiegend sich aneigneten und in eigenthümlicher Weise weiterbildeten. So steht die gesammte nachfolgende Zeit unter dem Einfluss dieser Heroen der Kunst, nur mit dem Unterschied, dass anfangs die Einwirkung Gluck's, Haydn's, Mozart's eine überwiegende war und Beethoven nur in mehr äusserlichen Dingen nachgeahmt wurde, während später jene Erstgenannten zurücktraten und Beethoven, der Repräsentant der neuesten Zeit, zu fast ausschliesslicher Geltung gelangte. Dieser Umstand bestimmt zugleich noch specieller die Gestaltung der späteren Tonkunst. Unter Mozart's Herrschaft ist die deutsche Musik universeller Natur; Italien und Frankreich zeigen sich angeregt und leisten zum Theil sehr Hervorstechendes. Mit Beethoven trat das Nationale, das eigenthümlich Deutsche im grossen und hohen Sinn in den Vordergrund. Dadurch wurde Veranlassung zu erneuter Trennung gegeben, und Deutschland erscheint zuletzt fast allein auf dem Schauplatz, während Italien und Frankreich, wenn auch noch nicht äusserlich an Geltung, so doch an innerer Bedeutung verlieren.

§ 55.

In Italien gewann die Oper im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts immer mehr Anerkennung und Verbreitung. Die bedeutendsten Talente der Nation widmeten sich der Bühne, und es sind in jenen Werken Einzelheiten von grossem, bleibendem Werth. Im Wesentlichen aber beharrte die Oper in der schon früher eingeschlagenen Richtung. Sie war durchaus kein Kunstwerk nach deutschem Begriff; sie war mehr nur da, die Kunst der Gesangsvirtuosen zur Erscheinung zu bringen. So dauerten die Verhältnisse fort bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Mannichfache Steigerungen waren zwar hinzugekommen, man hatte den Gesang allmälig mit einer reicheren Instrumentation umgeben, man hatte grössere Formen eingeführt, im Ganzen aber war man nicht über das Princip, welches von Anfang an gegolten hatte, hinausgegangen. Jetzt, nachdem Mozart aufgetreten war, konnte es nicht fehlen, dass dieser die lebendigste Rückwirkung äussern und der italienischen Oper eine höhere Richtung verleihen musste. Jedes Land fand sich in ihm wieder und nahm daher auch umgekehrt wieder von ihm auf. In Italien zeigt sich sein Einfluss darin, dass jetzt grössere Formen immer mehr zur Geltung kamen, dass die Harmonie und die Instrumentation reicher wurden, im Allgemeinen, dass die Oper dem Ziele einer höheren Kunstschöpfung näher trat. Angeregt von Mozart zeigt sich zuerst *Righini* (1766—1812). Die grössere harmonische Fülle und die reichere Instrumentation ist es, welche dieser aufnimmt. Dramatische Charakteristik fehlt ihm jedoch gänzlich. Es sind überwiegend Concertarien, welche er in seinen Opern gegeben hat. Gleichzeitig erblicken wir auch den damals sehr beliebten *Ferdinand Paer* (1774, gest. nach 1832). Er zeigt in den vorzüglichsten seiner vielen Opern, dass ihm neben anmuthiger Melodie Talent zur musikalischen Charakteristik nicht fehlt. Im Ganzen aber wendet er sich doch schon der charakterlosen neueren italienischen Weise zu. Sehr Hervorstechendes, insbesondere im Fache der komischen Oper, haben geleistet: *Paesiello* (1741—1816), *Fioravanti* (1816 in Rom), hauptsächlich *Cimarosa* (1755—1801). Der Erstgenannte errang die glänzendsten Triumphe mit seiner „Schönen Müllerin", einem Werke, welches noch jetzt genannt wird. Hier zeigt er Talent für komische Charakteristik, sowohl im höheren als im niederen Genre. Fioravanti hält sich frei von der seichten Weise der neueren Italiener; er bleibt dem echten Geschmack treu; die Musik zu seiner „Dorfsängerin" ist einfach, aber

reich an fliessenden Melodien. Der Grösste unter den Genannten: Cimarosa, ist im Gebiet des Komischen Dittersdorf an die Seite zu stellen, ja er berechtigt zu Vergleichen mit Mozart. Sein Hauptwerk, „Die heimliche Ehe", wurde zuerst 1793 in Wien und zwar 57 Mal nach einander aufgeführt. An diese u. a. Vorgänger endlich konnte sich *Rossini* anschliessen und insbesondere in der komischen Oper Ausgezeichnetes leisten. Begabt mit grosser Erfindungskraft, brachte er neue Steigerungen in die äusseren Mittel, verkürzte die langen Recitative, entfernte die noch immer grosse Menge der Arien, führte häufiger Ensemblestücke in die Scene, benutzte und erfand eine Menge neuer Effecte in der Instrumentation, und vermehrte durch dieses Alles das dramatische Interesse.

§ 56.

Was die Kirchenmusik in Italien betrifft, so wurde dieselbe allmälig durch die Oper so sehr verdrängt, dass im neunzehnten Jahrhundert nur noch von ganz vereinzelt stehenden Leistungen auf jenem einst so mächtigen Gebiet die Rede sein kann. Zu bemerken ist indess — freilich als Curiosität, — dass neben der vorherrschend frivolen Richtung von Einzelnen die künstlichsten Formen neuerdings noch cultivirt worden sind. Hierher gehört der in dieser Beziehung öfters genannte *Raimondi.* Auch in anderen Sphären zeigt sich Italien nicht mehr als das, was es früher gewesen, und wenn auch im Fache der ausübenden Kunst bis herab auf die neueste Zeit noch ganz eminente Künstler und Künstlerinnen zu nennen sind, — u. A. *Clementi*, obschon dieser nur anfangs Scarlatti's Schule angehörte und später unter deutschen Einflüssen stand; der Pianofortecomponist *G. F. Pollini*, ein Zögling der Schule Clementi's; *Viotti*, ein Schüler Pugnani's, endlich die *Catalani*, — so stehen doch diese Erscheinungen ziemlich vereinzelt und selbst in Bezug auf Gesangskunst, wo noch bis weit in dies Jahrhundert herein treffliche Talente in grösserer Zahl erschienen — u. a. die Sängerinnen *Pasta*, *Malibran*, *Giuditta* und *Giulietta Grisi, Schoberlechner*, die Sänger *Rubini, Tamburini, Lablache,* — in den zwanziger Jahren meist an der italienischen Oper in Wien, später in London und Paris — hat die neueste Zeit unaufhaltsame Rückschritte gesehen. Auf dem Gebiet der Instrumentalmusik aber sind in Italien stets nur ganz vereinzelte Leistungen hervorgetreten.

§ 57.

Frankreich hat in vielfacher Beziehung die Aufgabe Gluck's und Mozart's am Grossartigsten ergriffen und fortgesetzt, und es ist der Boden dieses Landes

zu betreten, wenn man nach der Weiterbildung der grossen, heroischen Oper fragt. Es waren zwar am wenigsten geborene Franzosen, welche diese Weiterbildung vermittelten: es waren Ausländer, die wie jene oben genannten Männer die Schule der verschiedenen Nationen durchlaufen hatten; aber Frankreich war es, welches ihnen für ihre Wirksamkeit den geeignetsten Boden darbot. Hier sind zu nennen aus älterer Zeit und gewissermaassen als Vorläufer: *Sacchini* (1735—1786) und seine Oper: „Oedipus auf Kolonos"; dann als Schüler Gluck's und Mozart's: *Salieri* (1750—1825), *Cherubini* (1760—1842), *Méhul* (1763 bis 1817), *Spontini* (1784—1851). Der französischen grossen Oper ist das begleitete Recitativ eigenthümlich, während Deutschland nach Mozart wieder in den Unsinn des gesprochenen Dialogs verfiel.

§ 58.

Wie in Italien, so kann auch in Frankreich in anderen Fächern der Tonkunst meist nur von vereinzelten Leistungen die Rede sein. Ist es erlaubt, *Cherubini*'s als Kirchencomponisten an diesem Orte zu gedenken, so ist zu sagen, dass dessen Schöpfungen fast Alles, was gleichzeitig auch in anderen Ländern geleistet wurde, thurmhoch überragen. Auf dem Gebiet der Instrumentalmusik ist allein *Méhul* von hervorstechender Bedeutung. Berühmt ist die Schule der Violinisten, die, hervorgerufen durch *Viotti*, in *Rode*, *Kreutzer*, *Baillot* und *Lafont* ausgezeichnete Repräsentanten fand.

§ 59.

Schliesslich ist noch ein Gebiet zu nennen, auf welchem gleichfalls zum Theil Ausgezeichnetes geleistet worden ist. Dies ist die nationale französische Oper, welche in der allgemeinen Entwicklung einen besondern Abschnitt bildet. Hier sind am bedeutendsten die Namen: *Gretry*, *Dalayrac*, *Philidor*, *Monsigny*, *Isouard*; aus neuerer Zeit *Méhul* und *Boieldieu*.

§ 60.

In Deutschland fand Mozart in nächster Zeit keine Nachfolger, welche die Oper auf der Höhe seines Standpunctes zu erhalten vermocht hätten. Die Tonsetzer bewegten sich zwar in den von dem Meister bezeichneten Bahnen,

beschränkten sich aber, seiner Universalität gegenüber, auf rein deutsches Wesen im engeren Sinne und setzten das Singspiel wieder an die Stelle der grossen Oper. Hier sind zu nennen: *Peter von Winter* (1754—1825) und sein Hauptwerk: „Das unterbrochene Opferfest"; *Joseph Weigl* (1764—1846) und sein Hauptwerk: „Die Schweizerfamilie"; endlich der als Balladencomponist einst sehr geschätzte *Zumsteeg* (1760—1802) und seine Oper: „Die Geisterinsel". Wie früher die italienische Oper in Deustchland, so herrschte zu Anfang dieses Jahrhunderts Frankreich bei uns, und die grosse Oper dieses Landes, so wie die im engeren Sinne nationale, mussten für den Mangel eigner bedeutenderer Schöpfungen in Deutschland entschädigen. Das Grösste leistete *Beethoven* in seinem „Fidelio", steht aber damit ganz vereinzelt. Gleichzeitig mit dem Aufschwunge der romantischen Poesie nahm auch die Oper in Deutschland eine dieser Richtung entsprechende Wendung und entfaltete ein höheres Streben. Hierher gehören: *Ludwig Spohr*, *C. M. v. Weber* und *Heinrich Marschner*, ausser Beethoven die bedeutendsten Nachfolger Mozart's in Deutschland auf dem Gebiet der Oper. Diese Tonsetzer treten der italienischen Richtung, welche in Mozart mit der deutschen geeint war, aufs Neue gegenüber, so dass jetzt wieder beide Richtungen auseinandergehen.

§ 61.

Betrachten wir die zweite wichtigste Sphäre, die der Instrumentalmusik in Deutschland, so hat sich zwar ein grosser Kreis von Schülern und Genossen an Haydn und Mozart angeschlossen, alle jene Männer aber, insbesondere die Haydn näher stehenden — *Rosetti*, *Pleyel*, *Cyrowetz*, *Wranitzky*, *Hoffmeister* u. A. — sind jetzt vergessen. Ihr vorübergehendes Verdienst bestand darin, die Instrumentalmusik in Deutschland populär zu machen, die Dilettanten zu beschäftigen. Unter den Mozart näher stehenden Componisten sind insbesondere *F. E. Fesca* und *A. Romberg* zu nennen. Der Grund, dass dieser Künstlerkreis, nachdem er momentan einer grossen Beliebtheit sich erfreut hatte, schnell verdrängt wurde, lag in dem Auftreten Beethoven's. Nur zwei, allerdings auch viel bedeutendere, Instrumentalcomponisten reichen in die Gegenwart herein, die man im weiteren Sinne der Schule Mozart's beizählen kann: *G. Onslow* und *L. Spohr*. Lediglich auf dem Gebiet der Pianofortemusik hat jener Meister eine auch in ihren älteren Erzeugnissen zum Theil noch fortlebende Schule hervorgerufen.

§ 62.

Eng an Em. Bach, den Begründer der modernen Pianofortemusik (§ 46), schliesst sich J. Haydn und auf diesen folgt Mozart. Von Letzterem nehmen mehrere Richtungen ihren Ausgangspunct, zunächst diejenige, welche mit dem Namen der Wiener Schule bezeichnet werden kann. Hierher gehören unter den früheren Künstlern *J. Wölfl* und *Beethoven* in seiner ersten Epoche. Ihren Glanzpunct erreichte diese Schule durch *Hummel* und *Moscheles*. Neben diesen wirkte *Czerny* insbesondere als Lehrer und Methodiker. Noch eine zweite Richtung in Pianoforte-Composition und -Spiel hat sich, zum Theil getrennt von der erstgenannten, entwickelt, so jedoch, dass sie zugleich auch unter dem Einfluss Mozart's gestanden hat: die von *Clementi* und *Cramer* begründete Richtung. Hierher gehören: *Dussek*, *Himmel*, Prinz *Louis Ferdinand* von Preussen, *Berger*, *Field*, *Klengel*. *Steibelt* bezeichnet in jener Zeit das Verhältniss einer glänzenden, talentvollen, aber nicht von Charlatanerie freien Virtuosität gegenüber dem ächten Künstlerthum. Namhafte Verdienste ferner haben sich *A. E. Müller*, *A. Schmitt* und *Tomaschek* erworben. Ausgezeichnet als Componist für Pianoforte und von Einfluss auf die Entwicklung der Technik war *C. M. v. Weber*. Durch Clementi, Dussek, Steibelt hatte sich in Paris eine Schule des Pianofortespiels gebildet. Die späteren Repräsentanten derselben wurden *Kalkbrenner*, *Herz*.

§ 63.

Das bis jetzt Dargestellte umfasst die Gebiete, auf denen die genannten Meister, insbesondere Mozart, den umfassendsten, nachhaltigsten Einfluss erlangt haben.

Die kirchliche Tonkunst hatte, wie schon früher bemerkt (§ 47), seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts ihren Höhepunct erreicht, und es war für die neuere Zeit, mit Ausnahme des Oratoriums, wenig Gelegenheit gegeben, Neues zu schaffen. Der Aufschwung der weltlichen Musik indess brachte auch hier noch eine Umgestaltung, da Haydn, Mozart und Beethoven auch auf jenem Gebiet thätig waren und Grosses, wenn auch nicht im streng kirchlichen Sinne, geleistet haben, und es ist in Folge der Einwirkung dieser Männer auch später öfters noch Tüchtiges ins Leben getreten. Als dem katholischen Deutschland

angehörig sind *Stadler*, *Eybler*, *Ett*, *J. W. Tomaschek* u. A., ferner namentlich *Schnabel* in Breslau zu erwähnen. Auf protestantischem Gebiet ragt vor Allem *Fr. Schneider* hervor. Weiter sind *Spohr*, aus späterer Zeit *B. Klein* und *C. Löwe* zu nennen. In der Sphäre der Orgelmusik zeichneten sich *Rink* und *Fischer* aus.

§ 64.

In allen Gebieten war ein reiches Leben die Folge jener Anregung, und so sehen wir denn auch in der schaffenden wie in der ausübenden Kunst treffliche, öfters sehr bedeutende Leistungen in grosser Zahl; so im Lied, welches durch Mozart an innerer Steigerung wesentlich gewann, so dass die Gestalt, welche er ihm verlieh, die Mitte hält zwischen der ältesten, einfachsten Weise desselben und der späteren, wo es, in seiner Form ausserordentlich erweitert, ein grösseres, dramatisches Gesangstück geworden ist. Hier sind *Zelter*, *Wiedebein*, *Berger*, *C. M. v. Weber* u. A. zu nennen. Die Kunst der Ausführung nahte ihrem Culminationspunct. Der Pianofortecomponisten, die meist zugleich grosse Virtuosen waren, wurde schon gedacht. Unter den Geigern ragt insbesondere *L. Spohr* hervor. Neben ihm sind zu nennen: *Mayseder*, *Lipinski*, *Molique*, *Maurer*. Aber auch die anderen Orchesterinstrumente gediehen zu höherer Ausbildung, so dass für jedes derselben grosse Meister zu nennen sind. Beispielsweise mögen hier erwähnt werden, auf dem Violoncell: *B. Romberg*; auf der Flöte: *Drouet*, obschon ein geborner Franzose und nur erst später in Deutschland heimisch, *Fürstenau*; auf der Clarinette: *Bärmann*, *Helmstedt*, *Jwan-Müller*; auf dem Horn: die Familie *Schunke*; auf der Posaune: die etwas späteren *Queisser*, *Belcke*. Die Kunst des Gesanges fand schon im vorigen Jahrhundert in der Schülerin Hiller's, *G. E. Mara*, eine ausgezeichnete Repräsentation deutscher Schule. Aus späterer Zeit ragen u. A. unter den Frauen die *Sontag*, *Schechner*, *Milder-Hauptmann*, *v. Fassmann*, *Sabine Heinefetter*, *Sophie Löwe*, *Lutzer*, *Carl*, unter den Männern *Wild*, *Haizinger*, *Bader* etc. hervor.

Deutschland, Italien und Frankreich.

Epoche erneuter entschiedener Trennung.

§ 65.

Die universelle Richtung Mozart's hatte sich allmälig ausgelebt, jene Zeit, wo Deutschland, Italien und Frankreich in ihrer Entwicklung Hand in Hand gingen. Seit dem Jahre 1830 erblicken wir eine neue Wendung unter dem mächtiger hervortretenden Einfluss Beethoven's (§ 54). Natürlich kann hier nicht mit aller Strenge eine Grenzlinie gezogen und festgehalten werden, da sich häufig die Unterschiede verwischen, die verschiedenen Künstler älterer und neuerer Zeit bald mehr unter der Einwirkung Mozart's, bald mehr unter der Beethoven's stehen. Eine genauere Gruppirung wird überhaupt erst eine spätere Zeit vollziehen können, wenn uns noch unmittelbar berührende Erscheinungen mehr in die Ferne gerückt sind. Im Ganzen aber erscheint doch Beethoven zunächst unzweifelhaft als der Held dieser Epoche, die Gestalt der gegenwärtigen Kunst bestimmend. In consequentem Fortgang tritt jetzt die Oper zurück, die Instrumentalmusik in den Vordergrund. Die deutsche Tonkunst nimmt durch dieselbe wieder eine überwiegend nationale Richtung, und das Ausland, nicht mehr beeinflusst von Deutschland, tritt äusserlich und feindlich gegenüber. Mit dem Uebergewicht der Instrumentalmusik sind zugleich Concert-, Kammer- und Hausmusik diejenigen Gattungen, welche in den unmittelbar folgenden Jahren zur Herrschaft gelangen; diejenigen Gattungen, in denen der fortschreitende Geist sich verwirklicht, während die Oper in derselben Weise, wie schon früher die Kirchenmusik, eine Zeit lang nur noch eine Bedeutung zweiten Ranges beanspruchen kann.

§ 66.

Es sind zunächst die Höhepuncte der Entwicklung namhaft zu machen, und wir haben deshalb den Fortgang der Tonkunst in Deutschland ins Auge zu fassen. Der einzige unmittelbare Schüler Beethoven's war *Ferdinand Ries,* der nächste geistige Nachfolger desselben aber *Franz Schubert.* Schubert hat

in den meisten Fächern der Tonkunst Bedeutendes geschaffen, in der Symphonie, im Quartett, in der Sphäre der Pianofortemusik, vorzugsweise aber im Lied einen grossen Fortschritt bewirkt. Sein grosser Nebenmann in Norddeutschland ist *Carl Löwe,* der, von der romantischen Oper ausgehend, in der Ballade das Grösste leistete. Als der nächste Repräsentant der Neuzeit erscheint sodann *Felix Mendelssohn-Bartholdy.* Mendelssohn nimmt diese etwas weiter zurückliegende, den Anfängen der neuesten Kunstepoche angehörige Stellung ein, weil er, obschon nach der einen Seite hin ganz modern, nach der anderen minder entschieden und ausschliesslich nur als Fortsetzung Beethoven's erscheint, im Gegentheil zugleich auch der romantischen Richtung sich anschliesst, überhaupt, Mozart ähnlich, mehr die gesammte Vergangenheit zu seiner Voraussetzung hat. Entschieden modern ist *Robert Schumann,* der als das nächste Glied in der Reihenfolge der Künstler der Gegenwart zu bezeichnen ist. Modern namentlich ist er in seiner ersten Epoche, der Zeit phantastischen Humors, wo er ausschliesslich Pianofortecomponist war, während später Mendelssohn und mit diesem die ältere Richtung nicht ohne Einfluss auf ihn gewesen ist. Weiter sind in diesem Zusammenhange *H. Brelioz* und *F. Chopin*, sowie endlich *R. Franz* zu nennen. Berlioz, obschon Franzose, gehört ganz eigentlich Deutschland an, und ist, auch ohne überall zur Vollendung gelangt zu sein, was ihm als Ausländer gerade auf dem Gebiet der Instrumentalmusik und auf dem Standpunct, auf den ihn die Geschichte gestellt hat, nicht möglich war, einer noch nicht völlig beseitigten Verkennung seiner Leistungen gegenüber als einer der bedeutendsten Tonkünstler der Gegenwart zu bezeichnen. Chopin war es, der mit mehreren der vorstehend genannten Künstler für eine höhere Richtung der Pianofortemusik in dieser Epoche — der sich auslebenden alten Schule gegenüber — die Bahn gebrochen hat. Franz hat das Lied, in welchem nach Schubert vorzugsweise Mendelssohn und Schumann das Ausgezeichnetste geleistet haben, bis zu einer eigenthümlichen Spitze der Entwicklung geführt. Wenn die hier Genannten nicht Alle überall und nach jeder Seite hin das Vollendete erreicht, schlechthin Abgeschlossenes gegeben haben, so stehen sie mindestens den Meistern ersten Ranges sehr nahe, trotz der grossen Verschiedenheiten, die sich in dem Kunstschaffen derselben kundgeben. So sind Berlioz einer-, Chopin und Franz andrerseits als Gegensätze zu bezeichnen, jener dem Objectiven am entschiedensten zugeneigt, diese die bis zu ihrem Culminationspunct herausgearbeitete moderne Subjectivität repräsentirend. Endlich sind noch, als diesem Kreise angehörig,

wenn auch zum Theil nur im weiteren Sinne, *St. Heller, N. W. Gade, F. Hiller* mit Auszeichnung zu nennen.

§ 67.

Auf dem Gebiete der Oper begegnen wir einer grossen Anzahl von Namen, welche theils noch dem Anfang dieser Epoche angehören, theils unmittelbar in die Gegenwart hereinreichen. Die Oper tritt, wie schon erwähnt, in dieser Zeit zurück, obschon die Leistungen in rein musikalischer Beziehung zum Theil noch immer Beachtung verdienen. Ohne hier auf eine speciellere Classification Rücksicht zu nehmen, mögen u. A. folgende Namen genannt werden: *Wolfram, Reissiger, Gläser, Lobe, Lindpaintner, Chelard, Kreutzer, Ries, Lortzing* aus älterer Zeit, *Conrad, David, Dessauer, Dorn, Eckert,* Herzog *Ernst* von Coburg-Gotha, *Esser, Feskà, Flotow, Füchs, Hiller, Hoven, Kalliwoda, Kittl, Krebs, Kücken, F.* und *V. Lachner, Litolff, Lux, Mangold, Markull, Netzer, Nicolai, Rietz, Rosenhain, Schlösser, Schindelmeisser, Sobolewski, Saloman, Taubert* u. A. aus neuerer Zeit.

§ 68.

Auf dem Gebiet der Kirchenmusik und des Oratoriums hat *Mendelssohn* zu Anfang dieser Epoche das Bedeutendste geleistet, namentlich was die letztgenannte Gattung betrifft. Sein „Paulus" ist zugleich mit *Fr. Schneider*'s „Weltgericht" als dasjenige Werk zu bezeichnen, welches seit Haydn's „Schöpfung" die grösste Popularität erlangt hat. Hervorstechend sind ferner *M. Hauptmann, F. Hiller,* u. *A. B.Marx.* Auf beiden Gebieten ist bis auf unsere Tage noch immer eine sehr umfangreiche Thätigkeit wahrnehmbar, wenn auch in der That mehr äusserlich, während es, mit Ausnahme der später zu erwähnenden Schöpfungen der neuesten Schule und einiger hervorstechenderen Talente älterer Richtung, an innerer Bedeutung allerdings gar sehr fehlt und das Erscheinen derartiger Erzeugnisse mehr nur von localem Interesse ist. — Eine rühmliche Thätigkeit zeigte sich auf dem Gebiet der Orgelmusik und des Orgelspiels. Als hervorstechende Namen sind u. A. *Töpfer, Ritter, Hesse, Haupt, J. Schneider, C. F. Becker* zu nennen.

§ 69.

Mit dem Uebergewichte der Concertmusik in neuester Zeit hat auch eine früher minder bedeutende Gattung eine Geltung ersten Ranges eingenommen: das Concertoratorium, die Cantate, und es ist hier an Werke wie *Schumann*'s „Paradies und Peri", *Mendelssohn*'s „Walpurgisnacht", *Gade*'s „Comala" u. a. zu erinnern. Bemerkenswerthes in dieser Sphäre haben auch *A. Anacker, Fél. David, F. Hiller, C. A. Mangold* geleistet.

§ 70.

Eine grosse Zahl namhafter Künstler hat sich theils denen, welche an der Spitze dieser Epoche stehen (§ 66), angeschlossen, theils ältere Standpuncte noch weiter ausgebaut. Ohne auch hier auf eine specielle Classification einzugehen, sind aus der Sphäre der Concert-, Kammer- und Hausmusik von theils älteren, theils jüngeren Tonsetzern u. A. folgende zu nennen: *Kalliwoda, Reissiger, Veit, Kittl, Lachner, Rietz, Ferd. David, Hiller, Verhulst, Conradi, Lührss* u. A.

§ 71.

Die Kunst der Ausführung hat zu Anfang dieser Epoche in einigen Fächern erst ihre höchste Höhe erstiegen, so namentlich was Pianoforte und Violine betrifft. Bahnbrechend wirkten hier *Liszt* und *Paganini*. Es war das grosse Verdienst namentlich des Ersteren, eine ziemlich ausgelebte Technik zuerst wieder geistig beseelt und dadurch diese selbst auch ausserordentlich erweitert zu haben. *Chopin* ist hier ebenfalls zu nennen. *F. Ries* gehört der Zeit des Uebergangs an. *Carl Mayer* ist der letzte Repräsentant der Clementi'schen Schule, wenn man nicht *Mendelssohn* und *Taubert* als Schüler Berger's ebenfalls diesem Kreise beizählen will. Eine grosse Zahl neuerer Virtuosen ist diesem Aufschwunge gefolgt, bald mehr die Seite der Technik, bald die der künstlerischen Darstellung vertretend, bald auch beide vereinend. Hier sind zu nennen: *Thalberg, Henselt, Mendelssohn*, Frau *Clara Schumann, Dreyschock, Willmers, Döhler, Litolff, Mortier de Fontaine, Kullak, Hiller* u. A. Unter den Geigern zu Anfang dieser Epoche sind u. A. ausser den früher schon angeführten *Carl Müller, Kalliwoda* zu erwähnen. Bedeutende,

zum Theil ausgezeichnete Virtuosen auf anderen Orchesterinstrumenten sind *Schuberth* — Violoncell; *Heinemeyer* — Flöte; *August Müller* — Contrabass.

Auch die Kunst des Gesanges zählt noch vielfach hervorstechende Repräsentanten und Repräsentantinnen. Was Spiel und Action, überhaupt dramatische Darstellung betrifft, zeigt sich sogar bei Einigen ein ganz bedeutender Fortschritt. Hierher gehören die Sängerinnen: *Schröder-Devrient*, deren Leistungen als bahnbrechend zu bezeichnen sind, *Hasselt-Barth*, *Lind*, *Wagner* u. A.; die Sänger: *Mantius*, *Staudigl*, *Pischek*, *Tichatschek*, *Mitterwurzer*, *Götze* u. A.

§ 72.

In Frankreich erblicken wir in der jetzt besprochenen Epoche ebenfalls eine neue Wendung. Es waren die Einflüsse Rossini's, welche sich hier in der grossen Oper geltend machten. Rossini selbst hat sich in seinem „Tell" dieser Richtung angeschlossen; *Auber* trat mit seiner „Stummen von Portici" hervor, *Halévy* mit seiner „Jüdin"; endlich war es *Meyerbeer*, welcher den Culminationspunct erreichte, zugleich aber auch durch unkünstlerisches Effectstreben und Vermengung unvereinbarer Elemente den entschiedensten Verfall kundgegeben hat. Eine grosse Zahl von Tonsetzern ist auf dem Gebiet der komischen Oper und des Vaudevilles thätig gewesen, unter ihnen *Auber*, *Adam*, *Halévy*, *Herold* u. A. Als die grösste Erscheinung der ganzen Epoche ragt unter Allen der schon genannte *H. Berlioz* hervor, doch gehört er als einer der bedeutendsten Nachfolger Beethoven's einem anderen Boden an. Seine Oper „Benvenuto Cellini" ist ein „Fidelio", ist das Grösste, was Frankreich in dieser Epoche geleistet hat. In den letzten Jahren hat Berlioz eine neue Oper „die Trojaner" beendet. — Ausgezeichnete Virtuosen, namentlich Geiger, sind auch später noch in grosser Zahl hervorgetreten und es ist durch die französische Schule auch die belgische — *Beriot*, *Vieuxtemps*, *Prüme*, *Haumann*, *Ghys*, *Léonard* u. A. — ins Leben gerufen worden. *Ernst* ist zwar ein Deutscher, aber in Paris gebildet. *Servais* ist ebenfalls hier als ausgezeichneter Violoncellist zu nennen. Paris wurde überhaupt die hohe Schule der Virtuosität, und ausser den Geigern giebt es noch eine grosse Zahl hervorragender Künstler; was Pianoforte betrifft, ist *Camilla Pleyel*, unter den Sängern sind *Duprez*, *Nourrit*, *Roger* vorzugsweise zu nennen. Ueberhaupt erlangte Paris, in Folge

seiner Weltstellung im Allgemeinen, einen grossen musikalischen Einfluss auf das übrige Europa, der durch *Habenek* und das Conservatorium noch einen höheren künstlerischen Hintergrund erhielt.

§ 73.

Italien bietet in dieser Epoche das Bild des Verfalls, und wenn auch hin und wieder die späteren Operntonsetzer, *Bellini*, *Donizetti*, und neuerdings *Verdi* u. A., noch Anerkennenswerthes geleistet haben, so ist doch im weiteren Fortgang ein immer entschiedenerer Rückgang an den Tag getreten. Nur auf dem Gebiet der ausübenden Kunst sind noch einzelne eminente Erscheinungen namhaft zu machen, so namentlich unter den Sängern und Sängerinnen, obschon Viele derselben Italien nicht durch Geburt angehören, sondern nur in der italienischen Schule gebildet sind, wobei aber auch Paris von maassgebendem Einfluss gewesen ist.

§ 74.

So standen die Dinge in Deutschland, Frankreich und Italien, als ziemlich unerwartet die Blicke auf ein Gebiet gelenkt wurden, welches zu dieser Zeit, wie bereits oben erwähnt, eine erhöhte Geltung in der grossen Mehrzahl seiner Erscheinungen nicht mehr beanspruchen konnte. Es war die Oper, welche in Deutschland einen grossartigen Aufschwung erfahren sollte, und *Richard Wagner* ist der Genius, welcher den Beruf besass, für dieselbe eine neue Bahn zu brechen. Mehr und mehr zeigte sich die Oper verkommen, die deutsche in Unklarheit über das Wesen der Aufgabe und die italienische in Trivialität und Mattheit, während die französische zwar noch immer bedeutende Elemente besass, dabei aber in ein ungesundes, unkünstlerisches Extrem sich verirrt hatte, so dass der tiefere Geist und der grössere Ernst der Gesinnung auf musikalisch-dramatischem Gebiet nur noch in Deutschland in den Schauspielen mit Musik, nach dem Vorgange von Beethoven's „Egmont", in Werken wie „Sommernachtstraum", „Manfred" u. a., zur Erscheinung gekommen war. Wagner trat zuerst in Dresden vor die grössere Oeffentlichkeit, und es war seine Oper „Rienzi", welche ihm hier die Wege bahnte. Er folgte darin noch dem Vorbild der grossen französischen Oper, jedoch hier schon nicht ohne Eigenthümlichkeit, auch nach Seite der Dichtung, die, von ihm selbst verfasst, vor Allem durch wirklichen Gehalt, durch grössere Gesundheit vor den gleichzeitigen Leistungen

sich auszeichnete. Erst in den nächstfolgenden Werken aber, dem „Fliegenden Holländer", im „Tannhäuser" und endlich im „Lohengrin", trat Wagner seiner Aufgabe näher, während das Publicum für diese gereifteren Werke anfangs sehr wenig Verständniss zeigte, so dass es einer längeren Reihe von Jahren und vieler Kämpfe bedurfte, bevor dasselbe nur einigermaassen die Grundbedingungen seines Schaffens erfassen lernte. Um die Orientirung darüber zu erleichtern, trat Wagner zugleich als Schriftsteller auf, und es erschienen in rascher Folge von ihm neben einigen kleineren mehr gelegentlichen Arbeiten „Kunst und Revolution", „das Kunstwerk der Zukunft", „Oper und Drama", endlich „Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde". In der That waren es diese Schriften, welche zuerst das tiefere Verständniss erschlossen, obschon dieselben andrerseits allerdings auch nicht wenig dazu beitrugen, zunächst hauptsächlich in Folge von fast unbegreiflichen Missverständnissen, eine grosse Zahl von Gegnern und dadurch einen Parteikampf von unerhörter Gehässigkeit heraufzubeschwören. Nach seiner Entfernung von Dresden endlich schrieb Wagner seine beiden grössten Werke, den „Ring des Nibelungen" und „Tristan und Isolde", in denen er der Erreichung seines Ideals am nächsten getreten ist.

§ 75.

Das Wesen der grossen Wagner'schen Reform besteht nach dichterischer Seite darin, dass er dem zweck- und resultatlosen Suchen nach Stoffen dadurch ein Ende zu machen wusste, dass er ein neues Ideal aufstellte, indem er sich an die altdeutsche Sagenpoesie anschloss, dass er dadurch Gehaltvolleres bot, wahrhafte Dichtungen, und in besserer dramatischer und theatralischer Gestaltung, endlich darin, dass er wirklich Componirbares gab, der Ergänzung durch Musik Fähiges und derselben Bedürftiges, während in letzter Zeit Dichtung und Musik ganz unmotivirt neben einander gestanden hatten und in eine nur ganz äusserliche Verbindung gebracht worden waren; nach musikalischer Seite bewirkte er seine Reform, indem er das einseitige, völlig undramatisch gewordene Uebergewicht der Musik verdrängte, in Folge davon mit der zur leeren Schablone gewordenen älteren Gestalt der Oper brach und dafür Formen an die Stelle setzte, die, aus der Dichtung herausgewachsen, mit dieser ein unzertrennliches Ganzes bilden, endlich dadurch, dass er eine neue Art der Behandlung der Singstimme, die aus innigster Verschmelzung mit den Worten hervorging, zur Grundlage machte.

§ 76.

Dass bei der Neuheit dieser Principien ein langjähriger Kampf beinahe unvermeidlich war, darf nicht Wunder nehmen, wenn auch nicht, wie schon oben gesagt wurde, ein specieller Anstoss dazu durch jene Schriften, die der Natur der Sache nach nicht frei von Polemik sein konnten, gegeben worden wäre. Hatte doch schon Gluck, dessen Ziele Wagner aufs Neue zu den seinigen machte, Aehnliches erfahren müssen. Die allgemeine Anerkennung aber ist Wagner's Schöpfungen trotz alles Widerstrebens der Unfähigkeit in immer erhöhterem Maasse zu Theil geworden, und schon erkennt das deutsche Volk in dem Autor derselben den Genius unserer Zeit auf dem Gebiete der dramatischen Musik. Der Erfolg hat die Richtigkeit seiner Grundsätze dargethan, der Erfolg, welcher, sobald er ein allgemeiner und dauernder, nicht blos die unterhaltungssüchtige Menge, sondern zugleich die Intelligenz einer Nation in sich befassender ist, stets das Urtheil letzter Instanz bilden wird. Jener Kampf aber hat zur Folge gehabt, dass seit dieser Zeit das auf musikalischem Gebiet seltene Schauspiel einer Gruppirung in einander schroff gegenüberstehende Parteien sich entfaltete, obschon die mit dem Namen der neudeutschen Schule gegenwärtig bezeichnete Fortschrittspartei nur in dem Sinne Partei ist, in welchem jede grosse weltgeschichtliche Erscheinung, die den Beruf besitzt, das Alte vollständig in sich aufzunehmen und später, unbeschadet des historischen Rechtes desselben, allein an dessen Stelle zu treten, anfangs mit diesem Namen bezeichnet werden kann; keineswegs in jenem engeren, in welchem dem fort und fort Gültigen nur eine Einseitigkeit mit beschränkter Berechtigung gegenübertritt. Dem Alten ist es erlaubt, sich zur Wehre zu setzen, um das Neue dadurch zu nöthigen, sich herauszuarbeiten und seine Berechtigung darzuthun. Wollte die Welt unaufhaltsam jedem Neuen sofort zujauchzen, so würde sie bald eine Beute des Schwindels und der Speculation werden. Aber ebenso wenig darf das eine Zeit lang begründete Festhalten am Alten in bornirte Halsstarrigkeit, in zähe, gedankenlose Hartnäckigkeit ausarten, wie dies in dem Kampfe um die neue Richtung in der grossen Mehrzahl der Fälle geschehen ist. Man hat indess auf musikalischem Gebiet bis jetzt noch zu wenig aus der Geschichte gelernt, man hat die vielfachen Analogien übersehen und die Nothwendigkeit fortgesetzter Umbildungen daraus nicht begreifen gelernt; man ist zu sehr gewohnt gewesen, das für

eine bestimmte Epoche Festgestellte als unwandelbare Richtschnur für alle Zeiten zu betrachten. Dass hin und wieder auch von Seiten der Vorwärtsstrebenden des Guten zu viel geschehen ist, darf andrerseits nicht geläugnet werden. Bei einer so grossen, durchgreifenden Reform, bei Verdiensten so bedeutend, dass nur die Blindheit oder die Böswilligkeit dieselben verkennen kann, mit einem etwas überschäumenden Enthusiasmus jedoch kleinlich und schon im ersten Moment rechten zu wollen, setzt wenig Verständniss des künstlerischen Naturells voraus.

§ 77.

Neben der Oper indess sollte eine neue grosse Bereicherung, auch was Instrumentalmusik betrifft, nicht lange auf sich warten lassen. Hier begegnet uns zum zweiten Male der Name des Mannes, der bereits in früheren Jahren als bahnbrechender Virtuos aufgetreten war, und nach dem Urtheil der ganzen gebildeten Welt das Höchste in dieser Sphäre erreicht hatte: der Name *Franz Liszt*. Nachdem die Laufbahn desselben als Virtuos in der Hauptsache abgeschlossen vorlag, hatte derselbe in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre seinen dauernden Wohnsitz in Weimar genommen, und hier eine neue Thätigkeit als Dirigent begonnen. Aufs Neue wurde sein Name genannt, jetzt zugleich mit Wagner, als derjenige, welcher im Verein mit der „Neuen Zeitschrift für Musik“ für die Reform auf musikalischem Gebiet auch nach praktischer Seite hin die Initiative ergriff, und dem Grundsatz thatsächliche Geltung verschaffte, neben den alten Meisterschöpfungen auch die Werke lebender Autoren nicht zu vernachlässigen; hierzu durch die Erwägung bestimmt, dass Förderung der Kunst nicht blos in der Pflege des bereits Anerkannten, sondern ebenso sehr darin bestehen müsse, das von den Zeitgenossen Geleistete zur Anerkennung und Geltung zu bringen. Zum ersten Male sehen wir solche Bestrebungen auf musikalischem Gebiete mit diesem ausdrücklichen Bewusstsein, und zwar in so umfassender Weise, so dass ohne Rücksicht auf persönliche Beziehungen Alles, was durch seinen inneren Werth Anspruch auf Beachtung machen durfte, hervorgezogen und zur Aufführung gebracht wurde. Es konnte nicht fehlen, dass Liszt auf diese Weise bald einen grossen Kreis von Schülern um sich sammelte, zunächst allerdings zum Zwecke der Ausbildung derselben als Clavierspieler. Zugleich aber war er es, der, was Wagner bei seiner Entfernung aus Deutschland nicht möglich

gewesen war, dadurch den Impuls zur Begründung einer umfassenden, auch die schöpferische Thätigkeit in ihr Bereich ziehenden, Schule gab, die später unter dem Namen der neudeutschen bekannt geworden ist. Auch seine schöpferische Thätigkeit hatte in dieser Epoche eine neue bedeutungsvolle Wendung, einen ungeahnten Aufschwung genommen, und es geschah auf diese Weise, dass Liszt auch nach dieser Seite in die Reihe der bahnbrechenden Persönlichkeiten eintrat. Liszt aber hat sich, während sich Wagner vorzugsweise auf das dramatische Gebiet beschränkte — im Sinne seines Gesammtkunstwerks —, fast allen anderen Gattungen der Tonkunst zugewendet, sonach Wagner ergänzend, indem er neben diesem die specifisch musikalische Seite überwiegend vertrat. Zu den Werken des Uebergangs gehört seine Pianofortesonate mit der Dedication an R. Schumann, so wie ein früheres Clavierconcert. Den Höhepunct seines Schaffens bezeichnen seine „Symphonischen Dichtungen“, zuerst neun an der Zahl (*Les Préludes*, Orpheus, Prometheus, Mazeppa, Festklänge, *Héroïde funèbre*, *Hungaria*, Tasso, *Le qu'on entend sur la montagne*), denen sich später noch, demselben Cyklus angehörig, „Hamlet,“ „Hunnenschlacht“ und „Die Ideale“ anschlossen. Seine beiden, auch dem äusseren Umfange nach grössten Werke in dieser Sphäre aber sind die Symphonien zu Dante's „Göttlicher Comödie“ und zu Goethe's „Faust“, beide mit Schlusschören. Aus Herder's „Prometheus“ ferner setzte Liszt die Chöre in Musik, so dass diese im Verein mit der symphonischen Dichtung ein Ganzes bilden. Seine Thätigkeit als Kirchencomponist begann er mit einem *Ave Maria* und seiner Messe für Männerstimmen. Später folgte seine grosse zur Einweihung des Graner Doms in Ungarn componirte Festmesse. In den letzten Jahren sind diesen Werken noch viele andere kirchliche gefolgt: mehrere Psalmen, ferner Worte aus der Bergpredigt unter dem Titel „die Seligkeiten“; endlich hat Liszt auch der Orgel seine Thätigkeit zugewendet, und für das Instrument mehreres Anregende geschrieben. Ein grösseres, bereits fertiges Werk, wie es scheint der Gestalt des Oratoriums sich nähernd, „die Legende von der heiligen Elisabeth“, Dichtung von Otto Roquette, ist noch nicht veröffentlicht. Daneben setzte der Tondichter seine Thätigkeit für das Pianoforte ununterbrochen fort, Aelteres umarbeitend, neue bedeutende Schöpfungen, so zwei grosse Clavierconcerte, hinzufügend. Auch im Fache der Gesangsmusik ist Liszt mit grossem Erfolg aufgetreten. Schon früher hatte er eine grosse Anzahl von Liedern geschrieben, die, vereinzelt erscheinend, weniger allgemein beachtet worden waren. Jetzt liegen dieselben, vielfach umgearbeitet, in einer

Gesammtausgabe vor. Zuletzt noch erschien eine Sammlung von Liedern für Männerstimmen.

§ 78.

Auch bei Liszt erblicken wir sogleich als charakteristisches Unterscheidungsmerkmal den Bruch mit der bisherigen Form der Instrumentalmusik, die ebenfalls zur Schablone zu werden drohte, oder bereits mehrfach zu einer solchen geworden war. Wenn bei Beethoven schon die Gestaltung seiner Werke vielfach bedingt erschien durch den zur Darstellung gewählten Vorwurf, so sehen wir hier die Consequenz davon: engsten Anschluss an ein poetisches Programm, so dass dieses maassgebend wird für Form und Inhalt. Die neueste Musikrichtung zeigt überhaupt ein solches Streben, ein Hinarbeiten auf Anschluss an die Poesie, und wir haben daher hier auf specifisch musikalischem Gebiet dieselbe Erscheinung, die uns auf dramatischem bei Wagner begegnet. Die Zeit erkennt hierin die neue Aufgabe für die Instrumentalmusik, und mit voller Entschiedenheit macht sich daher das Bewusstsein darüber geltend. Wenn ferner bei Beethoven das Streben nach Bestimmtheit des Ausdrucks als vorwaltend sich zeigte, so gewahren wir schon bei Berlioz und weiter sodann bei Liszt auch nach dieser Seite hin eine Steigerung, die mit der Bereicherung der Mittel des Ausdrucks im engsten Zusammenhange steht. Eine erneute sinnliche Belebung, was die äussere Klangwirkung betrifft, war damit zugleich gegeben. Durch alles dies aber wurden der Instrumentalmusik neue Aufgaben zugeführt und dadurch eine neue Befruchtung für dieselbe gewonnen. Andrerseits aber wiederholt sich auch hier, was als ein Grundgesetz in der Entwicklung der deutschen Musik sich immer manifestirt hat, das Auslaufen in entgegengesetzte Spitzen, wie früher u. a. durch Händel und Bach, Mozart und Beethoven, so jetzt durch Liszt und Wagner repräsentirt. Erscheint der Letztere rein deutsch, der Erste, der in grossartigster Weise das Ideal einer d e u t s c h e n Oper verwirklichte, so nimmt Liszt, ähnlich wie Händel, Gluck, Mozart u. A., mehr eine universelle Stellung ein, indem er verschiedene Nationalitäten organisch verschmelzt, auch auf diese Weise der wenigstens momentan öfters in sich versiegenden deutschen Innerlichkeit eine neue Anregung zuführend, obschon dadurch andrerseits auch das Verständniss erschwert wurde, eben weil Liszt's Werke nicht allein und aus-

schliesslich im deutschen Nationalcharakter wurzeln, sondern zu ihrer Aneignung zugleich ein Hineinleben in fremde Eigenthümlichkeiten gehört. — Wie nun Liszt nach diesen Seiten hin die Keime entwickelt, die Consequenzen gezogen hat, so dass er dem, was nur erst in zerstreuten Anfängen vorhanden war, eine feste Gestalt verlieh und dasselbe zu einem bestimmten Abschluss brachte, ein neues Ideal verwirklichend, so erscheint er neu und eigenthümlich auch in den andern Gattungen, welche er bearbeitete. Was Kirchenmusik betrifft, so sehen wir hier, abgesehen von dem allein schon entscheidenden Verdienst einer neuen Beseelung des Inhalts, einer tief gefühlten, wirklich religiösen Stimmung, trockenem Formalismus und unergiebiger Starrheit oder indifferenter Weltlichkeit gegenüber, auch in Bezug auf die äussere Anlage, namentlich in der Graner Messe, ein dem Geiste der Neuzeit entsprechendes Verfahren, indem Liszt die früheren kleineren Formen durch eine allumfassende grössere zu ersetzen bestrebt ist. Es sind überhaupt die auf dem Gebiete der dramatischen Musik angebahnten Fortschritte, die Liszt auch in der Kirchenmusik verwirklicht, und wir haben demnach hier dasselbe Schauspiel, welches uns schon die älteren Italiener und Deutschen darboten, wenn sie die auf dramatischem Gebiet gewonnene formelle Gestaltung und Ausdrucksweise auch den Zwecken der Kirche dienstbar machten. Bietet doch die Neuzeit überhaupt vielfache Analogien zu jener früheren, und es ist nur zu bedauern, dass dieselben noch immer zu wenig beachtet werden. Manche Streitfrage würde auf diese Weise viel schneller und entscheidender gelöst werden. Fassen wir schliesslich Liszt's weltliche Gesangmusik ins Auge, so treten uns zunächst seine Lieder als eine Leistung ersten Ranges entgegen. Auf diese Werke den deutschen Liedbegriff zu übertragen, müsste jedenfalls als unstatthaft bezeichnet werden. Liszt hat sich auch hier eine eigenthümliche Sphäre geschaffen. Er beansprucht einen grösseren Raum, der das Lied der Ballade, der dramatischen Scene nähert, und es ist namentlich die Betonung und Ausmalung des Einzelnen, was in den Vordergrund tritt. Ueberrascht dies Verfahren im ersten Augenblick, so erkennt man doch bei näherer Vertrautheit alsbald die Berechtigung hierzu, erkennt, wie eine grosse Individualität darin voll und ganz und auf eigenthümliche Weise zur Erscheinung gekommen ist. So gehören diese Werke zu dem Schönsten, was in diesem Fache geschaffen wurde, und schliessen sich, wenn auch in einem anderen Sinne, dem an, was von Beethoven, Schubert, Schumann und Franz geleistet worden ist. Ueberall auch bethätigt sich Liszt's grosse Kunstanschauung, und die vortreff-

liche Textwahl, die auch seine Gesänge für Männerstimmen zeigen, ist nicht das kleinste unter seinen Verdiensten.

§ 79.

Während Wagner's Werke an Liszt einen ausgezeichneten, zugleich durch seine äussere Stellung begünstigten Interpreten fanden, wurde den Schöpfungen des Letzteren nicht dieses Glück zu Theil, und so erklärt es sich, wie dieselben, abgesehen davon, dass sie die späteren sind, obschon zahlreich aufgeführt, doch noch nicht die sichere Stellung im allgemeinen Bewusstsein erlangt haben, wie jene des erstgenannten Meisters. Doch sind in dem Gesagten noch keineswegs die Gründe zur Erklärung dieser Erscheinung allein enthalten. Auf die Schwierigkeit des Verständnisses wurde schon oben hingedeutet. Aber auch Böswilligkeit und lügenhafte Entstellung haben dazu beigetragen, das Urtheil des Publicums zu verwirren, und dadurch einen Wall von Vorurtheilen aufzurichten, der überall erst durchbrochen werden muss. Wagner, im Ausland lebend, musste allen geistesträgen Dunkelmännern persönlich weniger gefährlich erscheinen; Liszt dagegen gelangte bald zu der Stellung, Vorkämpfer des Fortschritts auf praktischem Gebiet in Deutschland zu sein. Gegen ihn richteten sich desshalb alle Angriffe, die in den seltensten Fällen mit ritterlichen Waffen geführt wurden. Endlich sind auch Missgriffe in der Wahl der vorzuführenden Werke vielfach begangen worden. Statt das Publicum die Entwicklungsstadien des Autors der Reihe nach durchleben zu lassen und so dasselbe von Stufe zu Stufe zu führen, wählte man häufig, mit Uebergehung der vorbereitenden Werke, spätere, zu voller Eigenthümlichkeit herausgearbeitete, zur Aufführung, Werke demnach, für deren Verständniss alle und jede Voraussetzung fehlte. Aus diesem Grunde, und weil es eine der schönsten Aufgaben aller nicht handwerkernden, strebsamen Musiker der Gegenwart ist, Liszt's Schöpfungen den Eingang, den sie ihrem Werthe nach beanspruchen können, zu verschaffen, erscheint es hier nicht überflüssig, schliesslich noch einige Andeutungen über die Aufeinanderfolge derselben bei öffentlichen Aufführungen zu geben. Ein Lieblingsstück des Publicums, überall wo sie aufgeführt wurden sind bereits „*Les Préludes*“ geworden. Es ist desshalb zu rathen, an allen Orten, wo überhaupt das Wesen des Autors dem Publicum noch fremd ist, damit den Anfang zu machen. Als zweites und drittes Werk dürften sodann „Tasso“ und „Festklänge“ gewählt werden, während zum Abschluss dieses Cyklus die Musik zu „Prometheus“ (jedoch nicht die Ouverture allein, sondern

das ganze Werk mit Chören und verbindender Declamation) vorgeführt werden könnte. Gleichzeitig aber ist darauf zu sehen, dass der Autor durch Werke aus anderen Gebieten seines Kunstschaffens vertreten wird, und hierzu bieten sich als passendes Material seine Lieder, seine Werke für Pianoforte, sowie seine Gesänge für Männerstimmen. Unter den kirchlichen Werken möchte keins so geeignet sein zur Einführung als die oben genannten „Seligkeiten." Wenn so weit gediehen, so wird die Auswahl von selbst eine bequemere, denn bei nur einiger Empfänglichkeit ist anzunehmen, dass dann das Publicum so weit gediehen ist, um auch vor grösseren Schwierigkeiten, die ihm zugemuthet werden, nicht zurückzuschrecken. Nur das Eine sei noch erwähnt, dass die Dantesymphonie ihren Boden zunächst vorzugsweise in katholischen Ländern finden dürfte, während die Faustsymphonie mehr dem protestantischen Norden Deutschlands angehört. Die Dantesymphonie einem protestantischen Publicum ohne weitere Vorbereitung vorzuführen, erscheint gewagt, da das Letztere mit den Grundanschauungen der Dichtung (bei der geringen Bekanntschaft der Meisten mit Dante's Werk) zu wenig vertraut ist, während in katholischen Ländern die allgemeinen Sympathien auch dem Kunstwerk entgegenkommen.

§ 80.

Die Anregung, welche die neudeutsche Schule gab, war eine nach den verschiedensten Seiten hin sich erstreckende, umfassende, zugleich in einem Grade tiefgreifende, dass jetzt bereits allgemein anerkannt ist, wie ohne dieselbe eine Epoche der Erschlaffung eingetreten wäre. Schon oben wurde erwähnt, dass vorzugsweise an Liszt's Wirksamkeit in Weimar die Entstehung einer Schule sich knüpft, sowie, dass diese Wirksamkeit sich zunächst in der Ausbildung einer grossen Zahl von Clavierspielern und Clavierspielerinnen geäussert habe. Wie Liszt selbst durch seine eigenen praktischen Leistungen eine neue Epoche des Clavierspiels begründete, so steht diese Schule gegenwärtig an der Spitze der ausführenden Kunst. Aus der grossen Zahl hier zu erwähnender Namen mögen als besonders bemerkenswerth genannt werden: *H. v. Bülow*, *H. v. Bronsart*, Frau *Ingeborg v. Bronsart* geb. *Starck*, *Tausig*, *Pruckner*, *Klindworth*.

Die Schule erweiterte sich jedoch, zugleich unter dem geistigen Einfluss Wagner's, sehr bald zu einer auch nach Seite der schöpferischen Thätigkeit die strebsamsten Talente unserer Zeit in sich befassenden. Die meisten der soeben schon als Virtuosen Genannten sind hier wieder anzuführen. Ausserdem

gehören zu diesem Kreise: *Raff*, *Cornelius*, *Weissheimer* u. A. Es geschah ferner, dass auch Solche, die nicht als persönliche Schüler Liszts zu betrachten sind, der Richtung sich anschlossen, und es sind aus dieser Zahl theils ältere, theils jüngere Künstler zu nennen. Ueberhaupt war die gegebene Anregung eine auf die verschiedensten Kunstzweige sich erstreckende, und auch Virtuosen auf anderen Instrumenten, sowie Sänger und Sängerinnen verdienen hier Erwähnung. Zu diesen gehören u. A. Hr. und Frau von *Milde*, Frl. *Genast*, *Damrosch*, *F. Singer*, *Cossmann*; unter den Tonsetzern mögen *Dräseke*, *Lassen*, *Seifriz*, *O. Singer* genannt werden; *Sobolewski* hat in seiner neuesten Oper „Comala“ ebenfalls der Schule sich angeschlossen.

Endlich ist in diesem Zusammenhange auch noch des Einflusses derselben auf die schriftstellerische Thätigkeit der Musiker zu gedenken. Es wurde schon in § 74 erwähnt, dass Wagner zugleich als Schriftsteller aufgetreten sei, und für seine Kunstschöpfungen zuerst durch seine Schriften das Verständniss angebahnt habe. Datirt doch schon von Schumann's Zeiten her eine lebendigere Betheiligung der Künstler an der Kritik; und wenn auch hierbei der grosse Uebelstand nicht in Abrede zu stellen ist, dass die Künstler, allzu subjectiv, noch zu wenig geklärt in ihren Ansichten durch die Wissenschaft, häufig in schroffe Einseitigkeiten verfielen, und öfters, was namentlich principielle Feststellungen betrifft, nur Halbwahres zu Tage förderten, so ist doch andrerseits der bedeutende Fortschritt nicht zu verkennen, der darin liegt, dass die Künstler anfingen, ihrer Kunst in selbstbewusster Weise sich zu nähern, und zugleich dieselbe auch nach aussen selbstständig zu vertreten. So entstand nicht nur eine reiche Literatur theils kleinerer theils grösserer Schriften, zum Theil polemischen Inhalts; kräftig unterstützt wurden diese Bestrebungen durch die von dem Verfasser dieser Brochure redigirte „Neue Zeitschrift für Musik“, die seit ihrer Gründung durch Schumann das Princip des Fortschrittes vertreten hatte, und jetzt den Künstlern Gelegenheit bot, eine grosse Zahl trefflicher Arbeiten in derselben niederzulegen. So betheiligten sich *Wagner*, *Liszt*, *Bülow*, *Raff*, *Uhlig*, *Köhler*, *Bronsart*, *Cornelius*, *Dräseke* u. A., ausser einer grossen Anzahl ebenfalls der neuen Richtung angehöriger musikalischer Schriftsteller wie *R. Pohl* u. A., an dem Kampfe für das Neue, und trugen wesentlich dazu bei, den Grundsätzen der Schule eine allgemeinere und entschiedenere Geltung zu verschaffen.

Anmerkung. Von den hierher gehörigen Büchern und Brochuren mögen zur Orientirung für Unkundige in dieser bereits ziemlich umfangreich gewordenen Literatur folgende genannt

werden: *Liszt's* Schriften über Tannhäuser und Lohengrin, sowie über Chopin; *Raff's* Wagner-Frage; *Franz Müller's* Werk: „R. Wagner und das Musikdrama"; *Zellner's* Schrift über Liszt's Graner Messe; *Bronsart's* „Musikalische Pflichten"; *Gottwald's* „Ein Breslauer Augenarzt und die neue Musikrichtung"; *Pohl's* Schrift: „Die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig im Jahre 1859"; *R. Wagner's* „Zwei Briefe" sowie „Ein Brief über Liszt's symphonische Dichtungen"; ferner: „Die Mission der Kunst mit besonderer Rücksicht auf die Gegenwart" von *Louise Otto-Peters*; „Der Tannhäuser in Paris und der dritte musikalische Krieg" von *Schelle*; Ueber R. Wagners Faust-Ouverture von *Bülow*; Harmoniesystem, gekrönte Preisschrift von *Weitzmann*, sowie desselben Verfassers Brochure unter dem Titel: „Die neue Harmonielehre im Streite mit der alten"; *Laurencin's* mit dem zweiten Preise gekrönte Schrift: „Die Harmonik der Neuzeit"; schliesslich sind noch zahlreiche Aufsätze in den vom Verfasser der vorliegenden Brochure herausgegebenen „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft," namentlich über Liszt's symphonische Dichtungen, zu erwähnen, sowie die beiden Schriften desselben: „Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft", und „Franz Liszt als Symphoniker". Auch das grössere Werk über Geschichte der Musik von dem Verfasser ist hier anzuführen, da es die Tendenz verfolgt, die Neuzeit als Consequenz der Vergangenheit zu begreifen.

§ 81.

Ausser der neudeutschen Schule endlich und abgesehen von dieser sind in der Gegenwart noch verschiedene Künstlerkreise namhaft zu machen. Zunächst waren es vorzugsweise Mendelssohn und Schumann, welche in umfassenderer Weise eingewirkt haben, und viele Künstler sind hier zu nennen, die, bald dem Einen, bald dem Andern mehr zugeneigt, unter dem Einflusse eines derselben, oft auch Beider zugleich sich entwickelt haben. Hierhin gehören ausser schon früher Genannten *Verhulst, Reinecke, Joachim, Brahms, Bargiel, Kirchner, Carl Ritter, Dietrich, Kronach, Jul. Schäffer, Grädener,* u. A. sowie endlich auch *A. Rubinstein* und *A. Volkmann.* Wir sehen ferner viele Künstler, welche nur im Allgemeinen von Vorgängern und Zeitgenossen beeinflusst erscheinen, ohne sich einem Meister bestimmter anzuschliessen. Es muss hier, sowie überhaupt, was die neueste Musikgeschichte und die Tonsetzer der Gegenwart betrifft, genügen, nur einige wenige Namen anzuführen. So ist beispielsweise u. A. an *F. Berwald*, *Litolff*, *Mangold* zu erinnern. Endlich sind auch noch die verschiedenen Bildungsanstalten für Musik, sowie einzelne Lehrer der Tonkunst namhaft zu machen, welche in bestimmterer Weise theils theoretisch, theils praktisch eingewirkt, der Kunstrichtung ihrer Schüler eine bestimmtere Physiognomie verliehen haben. Zu den Ersteren gehören namentlich das Prager, sowie das Leipziger Conservatorium; zu den Letzteren aus früherer Zeit *Fr. Schneider*, aus späterer *A. B. Marx* und *J. C. Lobe.*

§ 82.

Sondern wir die wichtigsten Erscheinungen der leichteren Uebersicht wegen andeutungsweise nach Gattungen, so sind auf dem Gebiete der Kirchenmusik, sowie des geistlichen oder mehr weltlichen Oratoriums u. A. zu nennen: *Wilsing, Vierling, Franz, Reinthaler, Engel, Rubinstein, Mangold, Markull.* Aus der Sphäre der Concert- und Kammermusik begegnen uns, ausser vielen im vorigen § Genannten, Namen wie *Köttlitz, Raff, Rubinstein, Volkmann, C. A. Frank.* Im Fache der Oper waren in den letzten Jahren thätig: *Lassen, Sobolewski, Raff, Cornelius, Rubinstein, Abert* u. A. *M. Seifriz* gab Ouverture und Zwischenactsmusik zu *Schiller*'s „Jungfrau von Orleans", sowie ein Concertoratorium „Ariadne auf Naxos". Auch die Hausmusik blieb nicht vernachlässigt, und namentlich erfreute sich das Lied fortwährend reger Theilnahme von Seiten der Tonsetzer. *Damrosch, Lammers, Lassen, Bülow, Dräseke, Jul. Schäffer, Weissheimer, G. van Eyken* sind u. A. hier zu nennen. Entschiedene Fortschritte endlich sind gethan worden auf dem Gebiete der Unterrichtsliteratur für Pianoforte, und die Schriften und instructiven Zwecken dienenden Compositionen von *L. Köhler, A. Krause, J. Knorr* hier insbesondere zu erwähnen.

§ 83.

Endlich sind auch sehr namhafte Talente, zum Theil Künstler ersten Ranges, auf dem Gebiet der ausführenden Kunst, des Gesanges und Instrumentspieles, aufgetreten, und es ist hier u. A. an folgende Namen zu erinnern: was Violine betrifft *Joachim, Singer, Laub, David, Strauss, Kömpel, Jean Becker, Lauterbach, Bott, Carl Müller* jun., *Damrosch, Lotto;* auf dem Violoncell sind *Servais, Piatti, Cossmann, Grützmacher, Davidoff, Schmit,* Vater und Sohn, *Goltermann* zu nennen; auf dem Contrabass *Backhaus* in Leipzig und *Simon* in Sondershausen; unter den Sängern und Sängerinnen ragen *Schnorr v. Carolsfeld, Niemann, Stockhausen, v. Milde, Ander, Theodor Formes,* Frau *Dustmann,* Frau *v. Milde,* Frl. *Jenny Meyer,* Frl. *Genast* hervor; im Gebiete des Clavierspiels nehmen *A. Jaell* und *A. Rubinstein* eine hervorragende Stellung ein. *Pauer, Lacombe, Wilhelmine Clauss-Szarvady, Arabella Goddard, Rosa Kastner* sind ebenfalls anzuführen. Minder cultivirt erscheint das Orgelspiel. Aus neuester Zeit sind nur wenig Namen zu nennen, welche eine erhöhte Bedeutung beanspruchen

können. *Stade*, *Schellenberg*, *Winterberger*, *Fischer* in Dresden, *Fink*, *Gottschalg* sind u. A. hervorzuheben. Aus der Sphäre der Orchesterinstrumente sind weiter beispielsweise der Flötist *Terschak*, der Clarinettist *Landgraf*, der Posaunist *Nabich* anzuführen. Endlich sei noch der ausgezeichneten Leistungen unserer Quartettcirkel gedacht, so des Meininger Hofquartetts der Gebrüder *Müller*, so wie der Berliner, Leipziger, Wiener, Weimarischen Quartettvereine, auch das Pariser Streichquartetts unter *Chevillard*.

§ 84.

Für die Wissenschaft der Tonkunst, Theorie, Aesthetik, Kritik, ist in Deutschland vorzugsweise der Boden gewesen. In der ersteren sind aus neuerer Zeit *Weber*, *Marx*, *Hauptmann*, *Sechter*, *Dehn*, *Lobe*, *Weitzmann* die hervorragendsten Namen; aus dem vorigen Jahrhundert verdienen u. A. *Marpurg*, *Kirnberger*, *Türk* genannt zu werden. Für Geschichte der Musik sind neuerdings insbesondere *Thibaut*, *Baini*, *v. Kiesewetter*, *v. Winterfeld*, *C. F. Becker*, *Dehn*, *Fétis*, *Chrysander*, *Jahn*, *Marx* u. A. thätig gewesen, nachdem früher schon grössere Materialiensammlungen, so durch *Forkel*, *Burney* u. A., veranstaltet worden waren. — Für Aesthetik der Musik hat *Hegel* in seiner allgemeinen Aesthetik die ersten wissenschaftlichen Grundzüge aufgestellt. Ausserdem sind die Werke von *Weisse* und *Vischer* zu nennen. Einen Versuch speciell auf dem Gebiete musikalischer Aesthetik machte *Hanslick*. — Für die neuere Kritik wurde die Bahn gebrochen durch *Friedrich Reichardt* und *Friedrich Rochlitz*, durch Letzteren in der Allgemeinen musikalischen Zeitung, welche in den fünfzig Jahren ihres Bestehens ein Vierteljahrhundert hindurch tonangebend gewirkt hat. Beide Männer nahmen ihren Ausgangspunct von der Kant'schen Philosophie. Bedeutend und vielfach anregend in jener Zeit erscheint auch *E. T. A. Hoffmann*. Später folgte *A. B. Marx* in der früheren Berliner musikalischen Zeitung. Beachtenswerthes leisteten zu gleicher Zeit *G. W. Fink* und *L. Rellstab*. Die Anerkennung der neuesten Richtung der Tonkunst seit 1830 vermittelte *R. Schumann* durch die von ihm gegründete „Neue Zeitschrift für Musik“. Später ist auf die Kunstkritik, wie früher die Kant'sche Philosophie, so die Hegel'sche von Einfluss gewesen, dies namentlich in der zuletzt genannten, von dem Verfasser der gegenwärtigen Brochüre redigirten Zeitschrift.

Anmerkung. Ausser den bereits in der Anmerkung zu § 80 genannten Schriften mögen hier noch folgende angeführt werden: *A. Schmid*, Ch. W. v. Gluck; *A. B. Marx*, die Musik

des 19. Jahrhunderts, sowie dessen Werk über Beethoven; *E. O. Lindner*, die erste stehende deutsche Oper; ferner die Biographien *Händel's* und *Mozart's* von *Chrysander* und *Jahn*. Eine geistvolle Uebersicht über die Geschichte der Musik giebt *A. Ulibischeff* in seiner Biographie Mozart's, ein Werk, dessen Lectüre jüngeren Musikern zu empfehlen ist, während desselben Verfassers Schrift über Beethoven widerwärtig genannt werden muss und ohne alles Verständniss der neueren Bestrebungen in Deutschland geschrieben ist. *E. Krüger* ist, was Aesthetik betrifft, den Anregungen Hegel's gefolgt in seiner Schrift „Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst", sowie in einzelnen in der Neuen Zeitschrift für Musik enthaltenen Aufsätzen. — Im Allgemeinen macht sich seit einigen Jahren eine besonders reiche und hervorstechende Thätigkeit auf musikalisch-literarischem Gebiet bemerkbar, hervorgerufen zum Theil durch *R. Wagner's* Schriften, welche in vielfacher Beziehung zugleich mit denen von *F. Liszt* bahnbrechend gewirkt haben. Schliesslich mögen deshalb noch nachstehende in letzter Zeit erschienene Schriften genannt werden: *A. W. Ambros*, Culturhistorische Bilder; *L. Köhler*, die Gebrüder Müller und das Streichquartett; *A. Kullak*, das Musikalisch-Schöne; *E. v. Elterlein*, über Beethoven's Claviersonaten, sowie desselben Verfassers Brochure über Beethoven's Symphonien; *F. P.* Graf *Laurencin*, zur Geschichte der Kirchenmusik, sowie dessen spätere Streitschrift gegen *Hanslick's* Lehre vom Musikalisch-Schönen und desselben Verfassers Brochüre über *Schumann's* „Paradies und Peri"; *F. Liszt's* Schrift über die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn *H. v. Kreissle's* biographische Skizze Franz Schubert's; *M. Fürstenau*, zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen; *P. Lohmann*, über *Schumann's* Faustmusik.

§ 85.

In allen Jahrhunderten, in den glänzendsten Zeiten der Kunstgeschichte, hat es rückwärts gewendete unklare Köpfe gegeben, welche unfähig aus der Masse der Erscheinungen die Momente des Fortschritts herauszufinden, einen angeblichen Verfall der Kunst zu proclamiren versuchten. Wenn daher in der Gegenwart ähnliche Stimmen einige vergebliche Versuche machen, verwandte Meinungen zur Geltung zu bringen, so lehrt schon ein Blick auf die Geschichte, was von denselben zu halten ist. Das Wahre ist, dass unsere Zeit eben so grosse Leistungen aufzuweisen hat, wie die früheren Epochen der Kunstgeschichte, — natürlich in anderen Formen und Gattungen, — und folglich an einen Verfall auch nicht entfernt zu denken ist. Doch sollen durch das Gesagte die Gebrechen unserer Zeit keineswegs in Abrede gestellt werden. In dieser Beziehung kommt es bei uns namentlich auf eine bessere, einheitliche Organisation der gesammten Kunstverhältnisse an. Der Zersplitterung und Vereinzelung, dem Zufälligen und Willkürlichen ist entgegenzuarbeiten, und hierauf haben die Jünger der Tonkunst ihre Blicke zu richten, um mit gemeinschaftlichen Kräften ein solches Ziel zu erreichen. Es handelt sich um lebendiges Weiterschreiten, nicht um ein ausschliessliches Festhalten am Alten, das durch seine Exclusivität zur Geist- und Gedankenlosigkeit herabsinkt.



Druck von Leopold Schnauss in Leipzig.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.




